



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Finn'sk Festskrift

Blandede bidrag, sange og billeder fra kolleger ved Institut for musik og musikterapi ved Finn Egeland Hansens afsked den 30.9.2005

Bonde, Lars Ole; Pedersen, Peder Kaj

Publication date:
2005

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Bonde, L. O., & Pedersen, P. K. (red.) (2005). *Finn'sk Festskrift: Blandede bidrag, sange og billeder fra kolleger ved Institut for musik og musikterapi ved Finn Egeland Hansens afsked den 30.9.2005*. Institut for Musik og Musikterapi, Aalborg Universitet.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Et sætteoretisk-hermeneutisk lyn- nedslag i skærsommernatten – eller lidt om “pylrede” kornmodstenorer uden alt for megen glans

Af Anders Bonde

Dejlig er den danske Sommer — skøn som en purung Kvinde, der kommer smilende og nynnende imod os, skælmisk og lattermild. I den vilde Flora finder vi hendes graalyse Ynde, blege smil og hidsige Sødme. Men hun ejer ogsaa en Kvindes Sind — er flagrende og ubeständig. Hendes Dans er kun alt for kort ... før vi rigtig faar Tid til at beundre hende, dør hun i Løvfaldets flammende Farvel ... Men endnu lyser Skærsommernatten over Danmark — den vaagne nordiske Nat, som med blide Rytmer og tryllende Mystik indgaar i vort Folks Særpræg, endnu hører vi Bølgernes silkebløde Melodier mod stenede Strande, føler de milde og svalde Nattevinde. Hvad var vel vor Sommer uden de lyse Nætters kogende Dragen over Sindene. De dufter i Chr. Winthers Blomstervørs, myldrer i H. C. Andersens Eventyr, ringler i Aakjærs Sange, drømmer i Mønsteds og Lundbyes Lærreder, funkler i Drachmanns Pokaler, skælver i Lange-Müllers Serenade.” (Brøndegaard, 1952)

Introduktion

Det er næppe nogen overdrivelse at påstå, at Peter Erasmus Lange-Müllers serenade, *Kornmodsglandsen ved Midnatstid*,¹ indtager en legendarisk status i den danske mandskorstradition. Ethvert studentikost mandskor med lige høj selvagtelse og traditionsærefrygt, omvendt proportionalt med hensynet til publikums musikalitet, vil være parat til at eksekvere serenaden i hvilket øjeblik, det skulle være. Navnlig forekommer den at være populær i Studenter-Sangforeningen², der tilsyneladende slet ikke kan få nok af den og således fremfører den ved enhver given lejlighed. Alle, der har stiftet bekendtskab med denne firstemmige sats, vil vide, at den “emmer” af national-romantisk guldalder, borgerskabskoketterier, gamle akademiske traditioner og i det hele taget af en for længst svunden tid, hvor mænd var mænd, og bøsser var nogle man enten havde på væggen eller tog ud og knaldede med

¹ Komponeret som opus 10, nr. 5, på baggrund af tekstforelæg af komponistens bror, Emil Lange-Müller. Uropført 16.12.1879 af Edvard Hvidts Kvartet ved Studenter-Sangforeningens 40 års jubilæumskoncert (Jensen, 2000, s. 161). Som det er kutyme blandt kendere benævnes serenaden efterfølgende blot som *Kornmodsglansen* uden “d” i “glan(ds)”.

² Studenter-Sangforeningen (i daglig tale Studenterangerne) er Danmarks ældste amatørkor, stiftet i 1839 med det formål at dyrke især det danske og nordiske mandskorsrepertoire. Som det fremgår af korets hjemmeside www.unichoir.dk anses mandskor for at være “den reneste, ædleste og i særklasse hyggeligste form for korsang.”

i skoven (!) Denne traditionsrige status synes endvidere forbundet med nogle vældig interessante anekdoter, som omgærder serenadens *egentlige* tilblivelse. *Kornmodsglansen* er oprindeligt tiltænkt som kvartetsang, og således berettes om, at den første gang blev sunget i en båd på Øresund ud for Vedbæk. Andre bud på at lokalisere serenadens førsteopførelse peger på Herregaarden Frihedslund ved Tirsø såvel som det tidligere landsted Vangehuset på hjørnet af Strandvejen og Vangehusvej. Ved sidstnævnte sted skulle komponistens bror efter sigende have haft status som hyppigt frekventerende husven og digtreciterende skønånd, hvilket nedenstående udsagn vidner om.

“Sønnen Ingomar Trolle var Ven med Lange-Müllers Broder Emil; denne kom meget i Huset og læste ofte sine egne Vers. En Dag kom han med Noder til ‘Kornmodsglansen’ og sagde, at hans Broder havde sat den i Musik, ‘og da vi jo ofte synger Kvartet her i ‘Vangehuset’, har han udsat den for 4 Stemmer.’ Og så blev Kvartetten indstuderet og sunget ved en selskabelig Sammenkomst.



De udøvende skal have været Sønnen i Huset, hans Ven, den unge Mediciner Storm (Gunna Breunings-Storms Fader), hvis Navn også forekommer i de to andre Traditioner, og muligvis Arkitekturmaler P. Kornbech og Marinemaler Neumann.” (Clausen, 1950, s. 216)

At *Kornmodsglansen* har overlevet alle disse år og som nævnt stadig “lever” i dag trods talrige forsøg på dens aflivning – de fleste om end ganske ufriv-

illige,³ – er dog mildest talt forbløffende. Hvad er det da, der tryllebinder selv musikalsk begavede mennesker i en sådan grad, at de bliver ved med at vende tilbage til den? Det er hensigten i nærværende skrift via en musikalsk analyse at forsøge at trænge til bunds i dette mysterium og således kaste (kornmods)glans over et formørket område på vort videnslandkort. Ud fra en provisorisk betragtning forekommer Allen Fortes *sæt-teoretiske* analysemetode i denne forbindelse særdeles velegnet, idet den – gennem lup for det ene øje og klap for det andet øje – giver et rimeligt begrundet håb om at finde ind til essensen i Lange-Müllers kvartetsang og således påvise betydningsbærende elementer i det “funklende” virvar af toner; navnlig i kraft af en fokus på de af komponistens nøje udvalgte toneklasser (herefter betegnet som “sæt”), herunder inversioner samt transpositioner af samme. Metodens udførelse er imidlertid forbundet med nogle latente vanskeligheder, korresponderende med den velkendte hermeneutiske cirkel. Hvordan er det f.eks. muligt på forhånd at afgøre, hvilke sæt der er de centrale? Det er det netop ikke, og derfor har undertegnede gjort sig frygtelig megen umage med at lytte tålmodigt til adskillige indspilninger af stærkt varierende kvalitet med den hensigt at trænge ind i denne forunderlige musiks egenartede “natur” og dermed komme spørgsmålet nærmere. Det har ikke været nogen nem opgave, og kun med bibliotekar Else Egebergs utrættelige assistance med at opstøve de dyrebare klenodier fra landets biblioteksdepoter, samt opmuntrende sympatitilkendegivelser fra kollegaer og studerende, er det lykkedes at fuldføre denne ørkenvandring i selskab med brovtende basser og mindre glansfulde kornmodstenorer. I samme stund føler jeg mig stærkt tilskyndet til at fremhæve indspilningerne med Ebbe Munk og Det Kongelige Kantori samt Give Mandskor som to illustrative eksempler i hver sin ende på en “nydelsesskala”. Via den medfølgende eksempel-cd kan læseren selv gætte sig til, hvad jeg mener.

Nøglen til værket

En af de passager, der næsten pr. automatik tiltrækker sig størst opmærksomhed, er det melodiske højdepunkt i takt 10 (samt i takt 23 og takt 36, efter henholdsvis andet og tredje vers); kulminationen af en ofte anstrengt lydende førstetenor eller -tenorgruppes bestræbelser på at realisere det opadgående kvintspring til det høje *b* (jf. Eksempel 1).

Eksempel 1. Kornmodsglansen, takt 9-12.



³ Der er ikke mange faste vokale ensembler her til lands (hvis nogle overhovedet), som er i stand til at realisere *Kornmodsglansen* særligt overbevisende (selv om avis-anmeldelser fra tid til anden hævder det modsatte), og således må serenadens “død” være bevidnet/erklæret af mange korentusiaster gennem tiden.

Passagen, populært betegnet som "tenorknækket", har uden tvivl kostet mange en førstetenor alvorlige traumatiske oplevelser, hvilket stort set samtlige indspilninger giver et præj om. Passagens vanskelighed er for så vidt forståelig nok, tonelejet taget i betragtning, men bedre bliver det ikke af, at den melodiske frases iboende dynamik typisk forceres unødigt i form af et *cre-scendo* og *espressivo*. At tilsvarende tenorproblemer kan observeres i transponerede udsættelser tyder imidlertid på, at vanskeligheden skyldes et af det forhold,⁴ og derfor er der grund til at dvæle lidt ved interval-konstellationen i denne passage. Det bemærkes således i Eksempel 2, at melodien centrale toner tilsammen danner sættet [6, 7, 10, 0], klassificeret som 4-Z15 (efter Fortes nummerering), og hvis primærform er (0146). Denne sætklasse er et eksempel på en såkaldt "all-interval tetrachord", eftersom intervalindholdet afslører nøjagtigt ét eksemplar af hver intervalklasse (ud af i alt seks mulige), hvilket udtrykkes ved intervalvektoren 111111. Det siger næsten sig selv, at karakteristiske intervalkonstellationer som denne stiller store krav til sangerens præcision, helt i modsætning til f.eks. treklangsbrydninger, hvis forankring i overtonespektret gør sådanne nemmere at udføre.

Eksempel 2. All-interval tetrachord.



Eksempel 3.
Flere forekomster af 4-Z15 (0146).

Takt 2-3

[10, 0, 3, 4] [4, 5, 8, 10]

Takt 31

4-Z15 (0146)

Takt 6-7

[5, 7, 10, 11] [11, 1, 4, 5] [6, 7, 10, 0] [9, 10, 1, 3] [1, 3, 6, 7]

Takt 32

Takt 9-10

[7, 9, 0, 1]

☐ T_r-form
☐ T_p-form

Eksempel 4.
Flere forekomster af 4-Z29 (0137).

Takt 3-4

[1, 5, 7, 8] [0, 1, 3, 7]

Takt 33-34

4-Z29 (0137)

Takt 6

Takt 32

[7, 8, 10, 2] [6, 7, 9, 1] [6, 10, 0, 1]

Takt 8

Takt 9-10

Takt 11-12

[7, 9, 0, 1]

Der er med andre ord ingen tvivl om, at *all-interval tetrachords* er komponistens foretrukne materiale i *Kornmodsglansen*. Den paradigmatiske struktur, i form af samtlige intervalklasser i enten melodiske eller harmoniske konstellationer, afgrænser en tonal farve, der er særligt kendetegnende for musikken, og dermed introduceres et væsentligt kompositorisk karaktertræk,⁶ som senere skal få stor betydning i bl.a. Stravinskys *Tre stykker for strygekvartet* (1914), Bergs *Lyrisk suite* (1926), og Elliott Carters første og anden strygekvartet (hhv. 1951 og 1959).

Således bliver "tenorknækket" i takt 10 i virkeligheden nøglen til en dybere forståelse af Lange-Müllers serenade og *all-interval tetrachords* repræsentanter for musikkens centrale mindste betydningsbærende enhed eller *musen*, som man også kunne vælge at kalde den.⁷

Spørgsmålet, *hvorfor* det forholder sig sådan, melder sig uvilkaarligt: Har Lange-Müller haft en dybere mening med anvendelsen af dette musen og i givet fald, hvilken betydning ligger der heri? Hos undertegnede er der absolut ikke den ringeste tvivl om, at der eksisterer et ganske subtilt forhold mellem musikkens *syntaks* og *referentialitet* og lad dette være rammen om den resterende del af nærværende analyse.

Torden og lynild

På Danmarks Meteorologiske Instituts hjemmeside kan man læse om, at "kornmod" hentyder til det lidt mystiske vejrphænomen, der hyppigst opleveres i høstmånedene august (når kornet er modent); at nattehimmelen oplyses af genskinnet af lyn og torden uden for syns- og hørevidde – "som et fjernt søslag uden lyd". Uden at komme med en nærmere redegørelse for dets opståen, er der tale om et på en gang storslået og frygtindgydende naturphænomen af en næsten "guddommelig" (overnaturlig) karakter, der som sådan har givet anledning til en lang række forskellige myter, fantastiske forestillinger og usandsynlige beretninger, der nærmest får *Kornmodsglansen*'s oprindelsesanekdoter til at fremstå som uanfægteligt kildemateriale. Eksempelvis er det blevet hævdet, at himmelskæret stammer fra store sildestimer i havet, lige som det i Danmark og Norden længe har været folketro, at kornet modner hurtigere, når der viser sig meget kornmod om sommeren. Som det endvidere er karakteristisk for hedensk-religiøse forestillinger i almindelighed, har kornmod i svensk folketro været genstand for en personificering i form af krigsguden, Thor, hvorfor det helt fremme i 1900-tallet har været almindeligt i dagligdagen ude på landet at omtale gamle røds-skæggede vagabonder som "Kornmoden", når de nærmede sig gårdene for at tigge om mad.

⁶ Studier af Lange-Müllers øvrige værker, f.eks. *Tre Madonnasange*, op. 65 (til tekster af Thor Lange), viser tilsvarende forkærlighed for *all-interval tetrachords*.

⁷ "Musemet" er oprindeligt introduceret af Charles Seeger (og siden adopteret af Philip Tagg) som en musikalsk analogi til de ligvistiske begreber, *fonem* og *morfem*.

I lyset af det ovenfor beskrevne naturfænomen er det ikke spor vanskeligt at øjne forbindelsen til kvartetsangens bærende museum, og det står således ganske klart, at *Kornmodsglansen* eksemplificerer et sandt tonemaleri med en effekt, der ikke lader Smetanas *Moldau* noget efter. Man ser næsten for sig, hvorledes Emil Lange-Müller en sensommeraften hen imod slutningen af forrige århundrede spadserer langs strandkanten nord for København, og så pludselig – i en blanding af ærefrygt, forundring og skælven over dette spektakulære lysfænomen – med en klump i halsen filosoferer over sommerens forgængelighed, hvorpå han udformer sit stemningsfulde digt, som broderen Peter Erasmus øjeblikkeligt afkoder og mesterligt omsætter i et musikalsk klingende korrelat. – Og et ganske, for den tid, avanceret korrelat, når man skal dømme efter den kompositionsmetodik, hvormed komponisten formår at skabe et næsten virtuelt høre billede af naturscenariet. Sådan som melodiens højdepunkt (“tenorknækket” i takt 10) er udformet, forudskikkes i virkeligheden en kompositionsæstetik af avantgardistisk format, hvor de udøvendendes besvær med at frasere korrekt (som foreskrevet i partituret) givetvis er medtænkt i selve kompositionsprocessen. En egentlig formulering af en sådan æstetik bringes først langt senere på banen; nemlig af den 73 år yngre komponist, György Ligeti (f. 1923), der i et interview løfter sløret for, hvorfor også han skriver så *uidiomatisk* for korstemmer.

“I may mention that in almost all my works you find what you could call a ‘danger zone’ [...]. I like pushing things to the limit of the possible. Performers have often said, ‘you cannot play this piece’ or ‘it is almost impossible to sing it’. [...] Whereas I wrote down everything precisely I was aware that the choir could not sing it all exactly. My reason for so ‘overwriting’ the score was to achieve the effect I wanted, a sense of danger.” (Glock, 1983, s. 53).

Et tilsvarende “faremoment” opnås i *Kornmodsglansen*. Først når første-tenoren eller -tenorgruppen med al kraft forsøger at frasere passagen melodisk korrekt – men pga. frasens næsten uoverstigelige vanskelighed typisk mislykkes, – opnås det af komponisten ønskede resultat: en skælven over nattehimmels “funklende stjerneskud”. Efter denne erkendelse står det pludseligt klart, at de hidtil fremhævede indspilninger af serenaden ikke nødvendigvis er dem, som honorerer musikken allermest formålstjenligt, og undertegnede har således – efter et behageligt refugium i sætteoriens og “vejfænomenologiens” verden, i fred for tidligere nævnte brovtebasser og ikke så glansfulde kornmodstenorers insisterende præsens, – besluttet sig for at overlade dette betydelige forskningspotentialer til andre interessenter.

Referencer

- Brøndegaard, V. J.: "Kornmodsglansen ved Midnatstid" (kronik), *Vendsyssel Tidende* d. 9. august 1952.
- Clausen, Julius: "P.E. Lange-Müller 1850 – 1. december – 1950", *Dansk Musik Tidsskrift* 25:11 (1950).
- Glock, William (red.): *György Ligeti in Conversation – with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself*, Eulenburg Books, London, 1983.
- Jensen, René A. (red.): *Sange for mandskor* (Studerter-Sangforeningen), Edition Wilhelm Hansen, København, 2000.
- Straus, Joseph N.: *Introduction to Post-Tonal Theory*, Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey, 2000.

Cd-eksempler: 13 versioner af Kornmodsglansen

1. Holbøll Kvartetten (1905), Danica DCD 8133
2. Medl. af Studenter-Sangforeningen/Johan Hye-Knudsen (ca. 1935), Danica DCD 8133
3. Studenter-Sangforeningen/Eifred Echart Hansen (1967), Fona TF 119 eller Fona MC 10-12
4. Studenter-Sangforeningen/Eifred Echart Hansen (1981), Danica DMC 8018
5. Studenter-Sangforeningen/Jørgen Fuglebæk (1997), Helikon Records HCD 1027
6. 4 Mand Høj (1988), 4 Mand Høj
7. Det Kongelige Kantori/Ebbe Munk (2002), Danica DCD 8212
8. Give Mandskor/Ernst Bech Rasmussen (2002), Give Mandskor GMCD 01
9. Herrekoret Arion Odense (2003)/Herrekoret Arion Odense
10. Musica Ficta/Bo Holten (1999), Naxos 8.554964
11. Stockholms Studentersångare/Lars Blohm (1981), Bluebell BELL 124
12. Aarhus Studenter-Sangere/Dorthe Gårdbo (2003), lydclip fra www.aarhusstudetersangere.dk (kun 1. vers)
13. Kor under ledelse af Arne Hammelboe (1961), Polydor SLUMP 7021 eller Universal UMD 9865766

"...begejstret til dåd, bedåret af lyst..."

Gades Korsfarerne – i jungiansk belysning

Af Lars Ole Bonde

Alle vi der kender Finn, ved at han afskyr føleri og sentimentalitet (læs: operaen og al dens væsen¹), og at han er stærkt kritisk over for mere eller mindre vidtløftige forsøg på filosofiske, sociologiske eller psykologiske tolkninger af musik (læs: musikalsk hermeneutik, semiotik og new musicology²). Så hvad kunne være mere passende end at præsentere en dybdepsykologisk fortolkning af et af Niels W. Gades hovedværker: Koncertstykket *Korsfarerne*? Teksten er baseret på en programartikel, som jeg skrev i 1989* til Aarhus Symfoniorkesters opførelse af værket, og den blev på engelsk, fransk og tysk trykt i cd-bookletten til samme orkesters indspilning af værket (BIS-CD-465).³

¹ Jvf. Finns mange gange gentagne udsagn i forbindelse med møder, hvor Institutets deltagelse i Aalborg Operafestival er blevet diskuteret: "Jeg haaader (jo) opera".

² Jvf. Finns programartikel til *Vandmøllen i Appeninerne*.

³ På en måde kan jeg dermed også illustrere nogle af Finns uddannelsespolitiske holdninger, som jeg i øvrigt deler: (1) Nødvendigheden af at en cand.mag. i musik er bredt funderet rent fagligt og dermed kan indgå i mange forskellige jobfunktioner. (2) Nødvendigheden af at en kandidat i musik har et indgående kendskab til dansk musikliv. Ad 1: I forhold til projekt *Korsfarerne* var jeg (kandidat i musik og dansk anno 1979 fra Århus Universitet; adjunkt, senere lektor i musik på AUC 1981-86) producent, musikproducer og præsentator på DRs transmission af værket, producer af cd-indspilningen (en af mine første erfaringer med digitalredigering, som dengang var noget helt nyt), forfatter af programartikler [Fodnote til fodnoten]*. Ad 2: Indspilningen af alle Gades koncertstykker er et pionerprojekt i dansk fonogram-historie. Dirigenten Frans Rasmussen er ikke blot den yderst kompetente kapelmester på alle optagelserne. Han var også idémanden bag projektet, som nok kun lod sig realisere, fordi Rasmussen vidste at optagelserne måtte fordeles mellem mange orkestre og pladeselskaber, fordi han kunne skaffe sponserpenge, og fordi han forstod at lade 'sit' Canzone-kor samarbejde med de lokale aktører - især amatørkorsangerne.

* Finn tog i 1997 – foregribende situationen omkring studiereformerne i 2004-05 – initiativ til udarbejdelse af en studieordning for en kandidatspecialisering i *Musikproduktion*, som skulle være fælles for universitetets musikstuderende og konservatoriestuderende. En sådan blev udarbejdet af Ib Buchholz, Karl Petersen, Peder Kaj Pedersen og undertegnede. Den måtte imidlertid arkiveres, da konservatoriets studiestruktur dengang ikke muliggjorde en toårig overbygning. Nu, hvor konservatoriet har fået samme 3+2 struktur som universiteterne kan den måske graves frem igen. Relevansen er næppe blevet mindre i de forløbne år.

En dansk 'opera-trilogi'?

Korsfarerne, der blev uropført i Koncertforeningen i København i 1866, udgør første del af en værktrilogi, som kun med besvær og mange ændringer tog form i den periode af Gades liv, hvor han havde etableret sig som dansk musiks absolutte førstemand. De to andre værker i trilogien er *Kalanus* (1868, uropført 1869 i København) og *Zion* (1874, uropført 1876 i Birmingham). Idéen bag denne meget usædvanlige værkkonstellation var at give et musikalsk portræt af de tre store verdensreligioner: Kristendommen, jødedommen og -hedenskab (eller rettere: mødet mellem hellenisme, repræsenteret af Alexander den Store, og hinduisme, repræsenteret af vismanden Kalanus). Gades trilogi-idé er beskrevet i et brev til komponisten J.A. Josephson 18.9.1868:

"Jeg har været flittig denne Sommer; jeg har nemlig udført et større Arbejde, som omhandler Alexander i Indien (efter P. Møllers digt Kalanus) og som skal være det første af 3 Compositioner, der paa en Maade kan danne et Hele, dog saaledes, at hvert for sig er afsluttet, en slags Trilogie. - Det første er som sagt det nu komponerede Alexander (Hedenskab, hvor hos et enkelt Individ Længsel efter det sande Lys kommer til Udbrud som Anelse). Det andet bliver af Jødernes Historie (hvor er Folk har faaet Forjættelsen), og det 3die er Korsfarerne (hvor lyset er kommet i Verden, men hvor ofte Nød og Farer paa den ene Side, og Fristelser og Sandse-bedrag paa den Anden leder fra den rette Vej, indtil man ad Angerens besværlige og mødige Pilgrimssti føres mod det himmelske Jerusalem). Det er min egen Tanke, for resten behøver man ikke denne omfattende Plan, da hvert Stykke for sig er et Hele. "4

Mig bekendt er trilogi-idéen aldrig blevet realiseret i form af en sammenhængende opførelse, i den 'rigtige rækkefølge'.⁵ - Men på denne idébaggrund er det måske ikke så mærkeligt, at *Zion* og *Kalanus* ikke opnåede mange oplevelser i Gades levetid. Derimod blev *Korsfarerne* et af Gades store internationale hits - med 25 opførelser i udlandet frem til 1873, bl.a. i Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Mainz, Aachen, München, Stuttgart, Düsseldorf, Darmstadt, Dortmund, Innsbruck, Amsterdam, Rotterdam, Birmingham, Leeds, Buenos Aires, New York og St. Louis.⁶

⁴ Citeret efter Inger Sørensen (2002): Niels W. Gade. Et danske verdensnavn. Kbh:: Gyldendal, s. 204.

⁵ Her var måske en interessant opgave til indvielsen af Musikkens hus, om end næppe en gipsbuste værdig.

⁶ Om *Korsfarernes* modtagelse i Danmark og senere udbredelse i Europa kan man læse i Inger Sørensen (2002): *Niels W. Gade. Et dansk verdensnavn.* (s. 197ff) og i

Når man hører værkerne i dag er det også oplagt at *Korsfarerne* står sig bedst - hvilket egentlig er paradoksalt i betragtning af det totalt ændrede syn, vi de seneste årtier har fået på korstogene som en nærmest fundamentalistisk kristen voldsbølge, og hvordan mange af formuleringerne i teksten skurrer fælt i ører, der har vænnet sig mere eller mindre til nyhedsberetninger fra dagens delte Jerusalem. Den tese, der ligger bag den foreslåede tolkning er, at *Korsfarernes* store succes på Gades tid og dens muligheder i dagens koncertliv skal findes på et dybere plan. Det er ikke bare fordi musikken er iørefaldende og effektiv og orkestreringen fornem, at man dengang kunne og nu kan opleve *Korsfarerne* som et tilfredsstillende stykke musik. Det skyldes at værket - i modsætningen til såvel *Elverskud* som *Zion* og *Kalanus* anvender en narrativ model, der egentlig hører operagenren til, som er psykologisk effektiv og som passer til emnet: det drejer sig om *Heltens rejse*.

Helterejsen som dramaturgisk model

'Heltens rejse' er en af de ældste narrative former, som træffes i mytologier fra mange kulturer. Helten er et menneske med gudelignende egenskaber:

"Helten er i stand til at sprænge rammerne for almindelige menneskers tanker og muligheder, og han bryder ofte de fastlagte regler og normer for social adfærd. Når helten er i stand til at udføre overmenneskelige bedrifter i kampen mod mørket og uretfærdighed giver det nye kræfter og nyt mod til de mennesker, der har hørt myten om helten."⁷

Helterejsen forløber i et antal specifikke faser: The Call to Adventure - Supernatural Aid - Crossing the Threshold of Adventure - Trials and Tasks - Reaching the Nadir - Receiving the Boon - Return. Man kan kalde helterejsen en narrativ matrix for udviklingsprocesser, med tre hovedkomponenter: Udrejse - Initiering - Tilbagekomst. Mødet med dæmonen eller dragen er den afgørende prøve, som helten skal bestå for at kunne vinde prinsessen (eller hvad målet nu er).⁸

Gades egne breve, udg. af Dagmar Gade (1892): *Niels W. Gade. Optegnelser og Breve*. I sær brevene fra Englandsrejsen 1876 er oplysende (s. 210-250).

⁷ Karin Lisby & Torben Voss (1989) *Tæt på myter*. Kbh.: Aschehoug, s. 22

⁸ Joseph Campbell (1968) *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press. Hanne G. Jensen (1984) *Heltens Rejse. En mytologisk fantasirejse*. Kbh.: Klitrose. Helterejsen er et kraftfuldt mytologisk udviklingsforløb, som ofte kan genfindes hos klienter i receptiv musikterapi (BMGIM: The Bonny Method of Guided Imagery and Music), se Marilyn Clark (1995) *The Therapeutic Implications of the Hero's Myth in GIM Therapy*. Journal of the Association of Music and Imagery Vol. 4: 49-65. I min ph.d.-afhandling (L.O. Bonde (2005) *BMGIM with Cancer Survivors*, Aalborg Universitet) har jeg dokumenteret og diskuteret dette. Der findes også BMGIM-musikprogrammer, som er 'komponeret' ud fra de syv faser

Heltens rejse er også en yndet opera-dramaturgisk model. Vi møder den i så forskellige værker som Webers *Freischütz*, Wagners *Siegfried* og *Parsifal*, Nielsens *Saul og David*. Gade skrev kun én opera, *Mariotta* (1850), som ikke er en helterejse og som ikke blev nogen succes. Hans ambivalente forhold til opera-genren blev grundlagt i Leipzig-tiden, hvor den operafjendske Mendelssohn jo var gud, og hans modpol var den fremstormende Wagner i Dresden. Men der er ingen tvivl om, at Gade allerede i Leipzig-tiden var optaget af Wagners operaer, og af idéen om saga og myte som narrativt brændstof - hvad et fragment til en opera om *Siegfried og Brünnhilde* vidner om. Jan Teuber foreslår - med rette synes jeg - at "koncertstykkerne er de operaer, Gade aldrig skrev", og at de kan forstås som Gades lykkelige syntese af tesen Mendelssohn og antitesen Wagner.⁹

Korsfarernes aktualitet?

Ved første øjekast kan *Korsfarerne* virke håbløst forældet. Hvad skal vi med en musikfortælling om korsriddere, fromme pilgrimme, fristelser i ørkenen og det befriede Jerusalem? Vi, der lever i en tid med jødiske fundamentalister, palæstinensiske terrorister, besatte områder i det hellige land og et delt Jerusalem? Vi, der tilhører verdens mindst religiøse nation? Selv om den mystiske, 'mørke' middelalder egentlig er ved at være i kunstnerisk kurs igen (jvf. romaner som *Rosens navn* af Umberto Eco, *Troubadurens lærling* af Ib Michael osv.), er det vel de færreste af os, der vil kunne opleve Korsfarerhistorien med en intensitet som f.eks. B.J. Fog, provst ved Holmens Kirke på Gades tid. Denne efter eget udsagn "umusikalske" mand skrev i 1877 til komponisten om sin oplevelse:

"Jeg var begejstret til Daad, bedaaet af Lyst, angergiven i Vee, jublende foran Jerusalems Porte."¹⁰

Hvis vi i dag skal have en chance for at møde værket med åbne sanser, må vi nok gå en lille omvej. Hvis vi prøver at anskue *Korsfarerne* ikke som en gammeldags, forældet beretning om noget meget fjernt, men som en historie om nogle arkaiske, dybtliggende og derfor fjerne kræfter i os selv, hjælper det måske lidt. Der kan godt komme noget ud af at give en korsfarer en chance. Dybdepsykologen C.G. Jung fortæller i sine erindringer meget om sine drømme gennem årene, bl.a. denne:

i Campbells narrative matrix. Et sådant musikprogram er *Mythic Journey I: The Hero*, sammensat af Marilyn Clark i 1995. Her spiller oboen for øvrigt en prægnant rolle!

⁹ Jan Teuber (1993) *Niels W. Gade and his 'Concert Pieces'* Cd-booklet til *Zion* (Kontrapunkt 32149). Jan Teuber er atomfysiker, korsanger og har været Frans Rasmussens tro følgesvend i virkeliggørelsen af 'Projekt Gades Koncertstykker'.

¹⁰ Dagmar Gade (1892), s. 311.

“Drømmen udspillede sig i Basel og alligevel i en italiensk by, noget i retning af Bergamo. Det var sommer, solen stod i zen-it, og alt lå badet i intenst lys. Mange mennesker strømmede imod mig, og jeg vidste at butikkerne var ved at lukke og at folk var på vej hjem til middagsmaden. Midt i denne strøm af mennesker gik en ridder i fuld rustning. Han steg op ad trapperne på vej imod mig. Han var iført en hjelm med visir og bar en ringbrynje. Ovenpå denne havde han et hvidt klæde, der foran og bagtil var prydet af et stort, rødt, indvævet kors . . . Ingen vendte sig om og så efter ham. Det virkede, som var han usynlig for de andre . . . Drømmen har gjort et stærkt indtryk på mig, men dengang begreb jeg den langtfra.”¹¹

For Jung var denne korsridder en gådefuld, men klart positiv, guddommelig figur. Længere tids grublen og meditation førte ham så frem til den dybere symbolik: det 12. århundredes mystikere, alkymien og ikke mindst gralsridderne - den store myte om det hellige fællesskab, som vi i dag kender bedst i Wagners version: *Parsifal*.

Musik for det søgende menneske

For Gade er historien om korsridderen Rinaldo (baseret på renaissancedigteren Tasso's digt *Det befriede Jerusalem*) også symbolsk. Gade ville sikkert vælge at kalde den en parabel eller en legende. I et brev til sønnen Felix skriver han:

“Det er egentlig Digterens opgave at udtale tydeligt, hvad alle vi andre halvt ane, eller kun ufuldkomment stammer frem. . . han skal indklæde Læresætningen (Moralen, eller Kunstværkets idé) i en mig tiltalende Skikkelse -, saaledes gjorde vor Herre og Frelser jo selv, idet han som oftest lærte sine Disciple og Tilhørere ved Parabler (det er lignelsens form). Derved tiltales ikke alene Forstanden, men tillige Følelsen og Fantasien. Og til et helt Menneske er det fornødent, at disse Vorherres gaver: Følelse, Fantasi og Forstand udvikles lige-
ligt.”

På den baggrund bliver *Korsfarerne* ikke et kulørt eventyr om gamle dage eller et indlæg i en diskussion om kristendommens fortræffelighed, men et vidnesbyrd om næsten udsigelige kræfter og processer i os selv: en stræben mod et højere mål med tilværelsen, en virkeliggørelse af selvet, som konstant udfordres af verdens fristelser og virkelighedens blindgyder. Og ikke mindst den uforklarlige, 'indbyggede' (Jung ville sige: arketypiske),

¹¹ C.G. Jung (1984): *Erindringer, drømme, tanker*. Kbh.: Lindhardt & Ringhoff, s. 142-43

ubevidste viden om 'den rigtige vej' ud af konflikterne, mod målet - som vi vel lige så godt kan kalde 'Det befriede Jerusalem' som så meget andet.

Korsfarerne er, som de fleste af Gades større værker, båret af en sådan "moral" eller "kunstnerisk idé". Vi kan kalde det ideen om at nå frem til sjælelig afklaring, harmoni med sig selv og verden gennem en konfrontation med "mørkets kræfter", "det onde". Vi skal m.a.o. med på et stykke af "Heltens rejse", som vi kender den fra myter og eventyr, den urgamle fremstillingsform for det, Jung kalder individuationsprocessen, vejen ind mod selvet.

Den indre rejse følger hos Gade et ganske fast mønster, som samtidig er den formelle grundskabelon for hans "Koncertstykker" (*Comala*, 1846; *Elverskud*, 1854; *Korsfarerne*, 1866; *Kalanus*, 1869; *Zion*, 1874; og *Psyche*, 1882). I den første af tre dele rejser helten ud i verden, drevet af en indre uro eller søgen mod et mål. - Oluf i *Elverskud* ved dårligt nok, hvad han leder efter, men af-tenen før sit bryllup må han ud. Kalanus stræber mod åndelig renhed, forløsning fra verdens tvang, til Brahmas skød. Og Rinaldos ydre mål er altså at befri den hellige stad. I anden del kommer konfrontationen med "det onde". - Oluf møder Elverfolket, Kalanus konfronteres med Alexander den Stores magtbegær og grusomhed, Rinaldo vågner op i Armidas tryllehave. I tredje del træffer helten sit endelige valg, afviser mørkets fristelser og fortsætter mod sin bestemmelse - eller går til grunde som Oluf, der ikke har styrke til at stå imod.

Gades Tannhäuser?

Der er altså tale om et gennemgående forløsningsmotiv, og det er ikke svært at trække paralleller til værker som Liszts *Legenden om den Hellige Elisabeth* (1862) eller Wagners *Tannhäuser* (1842), som Gade kendte særdeles godt og havde opført i uddrag i Musikforeningen. Troldkvinden Armida, mørkets dronning og drifternes herskerinde i *Korsfarerne*, er en parallel til *Tannhäusers* Venus - begge repræsenterer det kvindelige i dæmonisk-erotisk forstand, og begge forsøger at afspore den mandlige helts åndelige stræben. Den komplekse kunstnertype Tannhäuser dør som bekendt af konflikten, om end han i sidste instans forløses (af Elisabeths rene kærlighed). Den mindre kompli-cerede korsfarer Rinaldo klarer sig frelst igennem sanselighedens oprørte og farvestrålende vande, hvor sirenerne synger deres lokkende sang. Og efter selvbesindelsen er han klar til at møde næste modstander: "Saracenen", halvmånenes folk, altså muslimerne, der her optræder som en fælles skyg-geinstans (de repræsenterer det fremmedartede, vilde, ukendte) for Rinaldo og hans vesterlandske følge.¹²

¹² Modsæt hvad mange tror, er 'helten' ikke en moden voksen-arketype, men en (endnu umoden) barne-/ungdomsarketype. 'Helten' kan udvikle sig til voksen-arketypen 'Krigeren'. Se R. Moore & D. Gillette (1991): *King, Warrior, Magician, Lover. Rediscovering the Archetypes of the Mature Masculine*. HarperSanFrancisco. Helten er "immature, and when it is carried over into adulthood as the governing archetype, it blocks men from full maturity." (s. 37). Wagners Siegfried er et god eksempel

Personerne i *Korsfarerne* er altså mere skabeloner eller repræsentanter for den poetiske idé end egentlige menneskeportrætter. Rinaldo er sol-helten på vandring, Peter Eremit er prototypen på "den vise gamle mand", mens Armida er troldkvinden, "fristerinden". Omkring dem grupperer sig de to "hære": mændene som fromme, men ikke ufejlbarlige pilgrimme og korsfarere, kvinderne (hovedsagelig) som farlige, men ikke uovervindelige sirener og skikkelser fra underverdenen. Tilsvarende kan musikken i *Korsfarerne* ikke kaldes psykologisk personkarakteriserende. Den fremstiller psykologiske typer eller kræfter, og den maler farvestrålende miljøer og kulisser.

Gade havde ofte helt bestemte meninger om, hvad hans musik skulle fremstille, og han forklarede som regel de medvirkende sangere og musikere indgående, hvad meningen var. Musikken til *Korsfarerne* behøver imidlertid ikke mange indførende kommentarer, for Gade kunne sin metier. Det er en musik, som ikke går til yderligheder (a la de dramatiske og ekspressive ekstremer, som findes hos f.eks. Berlioz og Wagner), men kontrasterne står tydeligt: Pilgrimmenes og Peter Eremits musik er holdt i en højtidelig koral-tone (klangligt domineret af dybe strygere og blæsere), korsriddernes og Rinaldos tone er mere heroisk-martialske (blæserdominans med trompetfanfarer som vigtig ingrediens). Heroverfor står Armidas trylleverden, der har to aspekter: det uhyggelige, uheldsvangre - små hurtige, løsrevne, ofte kromatiske motiver og spændingsakkorder, og den indsmigrende sanselighed, med høje strygere, træblæsere og harpe som vigtigste ingredienser.

Der er ét gennemgående tema, nemlig Korsfarersangen (nr. 3), som optræder i alle tre dele af værket (også i nr. 8 og nr. 12), specielt dens 3. og 4. linie, antydnet i indledningen, og med en meget afgørende funktion som et ægte erindringsmotiv i nr. 8, hvor det tvinger Rinaldo til at træffe sit valg (på en måde som igen peger stærkt mod Pilgrimsmusikkens funktion i *Tannhäuser*).

Der er ikke noget specielt dansk ved musikken, den bekender sig til den tyske højromantiks afbalancerede udtryksfuldhed. Wagner er højest til stede som en overfladefarve hist og her (og altså som en væsentlig inspirationskilde, hvad selve dramaturgien og konflikten angår. Omvendt kan man sige, at scenen i Armidas tryllehave i anden del er en foregribelse af Klingsors tryllehave og Kundrys forførende fremtræden i 2. akt af *Parsifal*). Musikken er målrettet mod den afsluttende harmoni - modsætningernes opløsning, og der er ikke tale om en dyberegående symfonisk bearbejdning af stoffet: Gade stræber efter afbalancering i klassisk forstand, ikke efter psykologisk dybdeboring.

Dette svarer nøje til Gades personlighed, æstetik og tro. Hans livssyn var uden eksistentiel tvivl, han troede fuldt og fast på harmonien og menneskets vandring mod lyset. Hans ven William Behrend giver et karakteristisk

på den umodne helt, der handler kraftfuldt og spontant uden at tænke sig om. Rinaldo lader til at være noget tættere på "krigeren"!

eksempel - en erindring fra en vandretur ad Fredensborg Landevej:

”Han kunde vandrende ad Fredensborg brede, maanebelyste Landevej, med Blikket selvforglemmende rettet mod de tusinde tindrende Stjærner udvikle sin Tro paa et fortsat Liv paa hine fjærne Kloder, i stadig højere Udvikling og voksende Indsigt og Erkendelse - et stigende Excelsior”¹³

Dette livssyn er baseret på idéen om individuation. Første stadium i denne proces er helterejsen - som skildret i ord og toner i *Korsfarerne*.

¹³ Citeret efter William 'Behrend (u.å.) *Niels W. Gade*. Kbh.: Det Schønbergske Forlag, s. 125

Tallets favn

Et første udkast¹ lagt frem med fuld returret i anledning af Finn Ege-land Hansens fratræden, september 2005.

Udkastet er det første skriftlige forsøg på at gennemføre en diskussion omkring tallets betydning for vores omgang med og forståelse af musikken og dens væsen. Som tekst falder det inden for et forskningsprojekt om Musik og medier, hvor det hører til den del, der beskæftiger sig med musikkens nære medier, dvs. de indretninger som virker med i formningen af musikken.

Martin Knakkegaard © 2005

Uanset hvordan man har det med tal er det svært at komme uden om, at de spiller en helt central rolle for, hvordan verden fremstår og for hvad vi kan tænke om den.

Hvorvidt tallene ses som blot en særlig afdeling inden for sproget, der har med proportioner at gøre, og som man i øvrigt ikke spekulerer på ligeså lidt som man funderer over bogstaverne og de enkelte ord, når man taler; eller om de fremstår som det ultimative udtryk for skønhed, sandhed eller mening, ændrer det ikke ved, at tallene er et menneskeskabt redskab, en social konstruktion². Tallet ses måske ofte som en helt neutral bestanddel i de redskaber vi har til rådighed for erkendelse, systematisering og kommunikation, idet de i sig selv ikke står for noget som helst, ikke repræsenterer nogen egenskab eller værdi før de kombineres med sproglige størrelser; men det går næppe an at fastholde en sådan opfattelse af tallenes principielle neutralitet. Tal er grundlæggende aksiomatiske, dvs. at de konstituerer et, men i udfoldelsen flere, vilkårsbestemmende systemer og så er det for så vidt ligegyldigt om vi tænker på kardinaltal, ordinaltal, heltal osv.; tallene som princip beskriver et aksiom, som på sin side danner udgangspunkt for aksiomatiske knopskydninger, hvis forgreninger synes uudtømmelige.

Mens det i øvrigt gælder, at er 2 (eller et andet tal) først accepteret som en flerhed – et antal – af 1, så er vejen åben for konstruktionen af alle mulige andre tal, er det klart, at når vi spørger til tallenes princip spørger vi i virkeligheden til tallet 1, dets gyldighed, eller til dets ontologi. Det hele står og falder mao. med tallet 1. Findes 1? Og hvor finder vi i givet fald flere af 1? Kan vi det?

¹ med tak til Lars Ole Bonde for forslag og kritiske kommentarer

² I følge sprogforskeren Peter Gordon har flere kendte kulturer kun tal op til fire. Pirahã-kulturen har endog aldrig udviklet tal over 2. Peter Gordon: *Numerical Cognitions Without Words: Evidence from Amazonia*, Science, Vol. 306, 15. October 2004

Til det sidste kan der umiddelbart svares, nej. Der er ikke flere af 1 helt uanset, hvad 1 sættes til. Det er kun inden for netop tallene selv og inden for det digitale domæne at der kan være flere forekomster af identiske enheder eller entiteter. Og i ingen af de to domæner er sådanne enhedskonkretiseringer andet eller mere end temporære bestemmelser, der optræder mhp. et igennem en talmæssig proces fremkommende produkt, som netop ikke er digitalt eller et tal. Men det udelukker naturligvis ikke at 1 findes. Tværtimod er det som en forudsætning allerede indeholdt i den forudgående udredning, at netop 1 findes eller kan afgrænses. At det giver mening at tale om 1. Det er dét, at der ikke er flere af 1, der sætter os i stand til at tale om 1.

Tallet 1 er mao. informationsbærer i sig selv. Men 1 kan først blive til 2 i det øjeblik vi ser bort fra det, der bestemmer det som 1, det individuelle, og i stedet fokuserer på, hvad fællesmængden mellem to 1'ere er, dvs. på hvad der gælder – er generelt – for dem begge. Tallet 1 når sin generelle gyldighed i det øjeblik, der ses bort fra, hvad der adskiller 1 fra alle øvrige 1, dvs. i det øjeblik 1 mister sin principielle gyldighed, til fordel for en abstrakt. Alle øvrige tal end 1 forudsætter således abstraktion og generalisering.

Tal bruges imidlertid også til at skelne mellem forskellige 1'ere, og andre tal end 1 kan på denne måde alligevel vinde individualitet. Det sker fx i en rækkefølge, en orden, et system. Det, at ordne forskelligartede emner ved brug af tal, er som man vil vide uhyre udbredt, og det gennemtrænger mange, ja, nok de fleste af de ordenssystemer og opfattelser af orden, vores kultur hviler på.

Den danske kongerække afslører fx klart en tilbøjelighed til at søge orden gennem tal uanset, at det indholdsmaessigt kun giver mening på et niveau, der er så abstrakt og udvandet, ja, egentlig inferiørt, at det i virkeligheden slet intet udtrykker. Den måske neurotisk motiverede fantasiløshed, der kendetegner kongenavnene i deres ideforladte vekslen mellem Kristian og Frederik – med Hans som en brutal forstyrrelse der kan have været årsag til mangen en søvnløs nat for ordensfetichister – udgør et bemærkelsesværdigt skifte væk fra den forudgående brug af tilnavne eller ligefrem øgenavne³, som på den ene eller den anden måde var signifikante, til den helt indholdstomme tælle- og nummereringsmani, som udelukkende informerer om, hvem der kom først.

Det er for så vidt ganske tankevækkende at indstiftelsen af denne meningsløse numerologi næsten er sammenfaldende med reformationen – ja, strengt taget er den vel sammenfaldende, da de første i rækken næppe blev nummereret i deres samtid – for det synes at antyde en forbindelse mellem individualismens fremvækst og brugen af tal til at distingvere mellem forskellige medlemmer af ensartede grupperinger. Men det hører til talbrugens pri-

³ Denne særdeles informative, men nærmest hedenske praksis, ville i vore dage næppe kunne opfattes som andet end humoristisk: Karin Fletlok, Peder Langrend, Thorkil Eviggilad og Finn den Store.

vilegier, at tal kan anvendes på denne måde og strengt taget kan forlene både den, der betegner med, og det, der betegnes ved brugen af tal med en særlig værdighed og betydning: Jeg tæller, altså er jeg. Eller: Jeg tælles, altså er jeg.

Tallet og tællingens betydning er – som det fremgår af de to konstruerede 'talemåder' – allerede indlejret i sproget i brugsformer, som i sig selv ikke har med tal at gøre: Det tæller ikke, dem skal du ikke tælle med, hende skal du ikke regne med. Tal forekommer på denne måde i sproget som en slags metaforer, der synes at indikere, at de forstås som eller forbindes med værdi (et begreb som selv har denne dobbelthed: værdi som kvalitet og værdi som mængde). Det, der ikke tæller, er uden værdi.

Mit ærinde er imidlertid at overveje om dette forhold kan vendes om, således at brugen af tal generer proportioner og værdisystemer som strengt taget omtyder det forhold eller emne, tallene anvendes overfor. Om tallene i virkeligheden kan hævdes at beskrive en fatal programmering eller kodning af de fænomener, vi anvender dem på. At det, vi står tilbage med, når vi mener at forstå noget gennem tal, er aftrykket af tallenes struktur i det materiale, de bruges til at forklare. En matrix.

Digteren siger, at "... alt i musikken udgår fra tallene"⁴; og det er sandt, at i den vesteuropæiske musik spiller tallet ind på helt fundamentale områder – først og fremmest med hensyn til registrering af rytmiske forhold og til indretning af tonesystemer.

For nu at tage det sidste først kan vi starte med at slå fast, at i en Heidegger-inspireret forståelsesmodel, der forholder sig til konstruktionen af tonesystemer, er det konkrete tonesystem den stilladsbaserede dvs. teknisk-operative udlæsning af toner og deres intervaller fra det totale hørbare dvs. tilstedeværende frekvensrum som bestand. Den teknik, der anvendes til udlæsningen, er i denne tænknin, "... den måde som det værende afsløres på."⁵

Heideggers opfattelse af fænomener som bestand, hvis konkrete manifestationer er udlæst – udset – som den orden der træder frem gennem anvendelsen af teknikken (stilladset, Gestell) over for bestanden: altså en gennem teknikkens afdækning af bestanden fremkommende struktur, synes langt hen at korrespondere med de iagttagelser, der kan gøres i forhold til de – tilsyneladende fatale – erkendelsesfremmende kunstgreb, der er foretaget over for musikalske grundvilkår. Disse kunstgreb, eller metodiske systematiseringer, fremstår fatale, fordi de for det enkelte menneske og for den bestemte kultur synes irreversible: Har man først afdækket vilkårene (bestanden) i eller ud fra en bestemt systematik forbliver systematikken enhed en del af vilkårenes konstitution.

⁴ Finn Egeland Hansen: *Æblets navn*, i Finn Gravesen (ed.) *Musikken har ordet*, København 1993, p.22

⁵ Dan Zahavi: *Indledning* i Martin Heidegger: *Spørgsmålet om teknikken – og andre skrifter*, København 1999, p.27

Idet tallet i hvert fald siden pythagoræerne⁶ har spillet en dominerende rolle for teoridannelserne omkring ordningen af toneforråd, har netop, hvad der kan udtrykkes i tal som proportionsforhold, indtaget en afgørende position for både forståelsen og konstruktionen af et toneforråd, dets intervaller og indretning.

Grækernes brug af de enkle tal, hvor oktaven er bestemt som 2:1, kvinten som 3:2 og kvarten som 4:3, stammer formentlig fra deres aflæsning af forholdet mellem strengelængde og tonehøjde ud fra monokordets proportioner. Men udgangspunktet skal sammenholdes med grækernes generelle favorisering af de små, enkle heltal 1-2-3-4, idet de antog, at det var disse, der gik igen i alle proportioner, naturlige såvel som mystiske, og således sikrede overensstemmelse, balance og sammenhæng i verden.

Det er navnlig tallet 4 der står centralt:⁷ "Det danner rammen for det som faller inn under de konsonerende intervaller. På grunn av dette tallets overordnethet, ikke bare i musikken, men også i naturen og i matematikken selv, utviklet pythagoreerne det såkaldte dekadiske tetraktys. Det er en figur som for det første er rammet inn av firetallet på en slik måte at summen av dem tilsammen danner den øvrige talmessige ramme i vårt tallsystem, nemlig ti.

$$\begin{array}{ccccccc} & & & & X & & \\ & & & & X & & X \\ & & & X & X & X & \\ X & X & X & X & X^{*8} & & \end{array}$$

Den videnskabelighed, der forbindes med denne brug af tal, var mao. forankret i en mytisk opfattelse af enhed og balance som et gennemgående princip – en slags helhedens eksistensmodus⁹.

Min pointe er her, at såvel monokordets mensurale implikationer som den græske tænknings favorisering af heltal fungerer som stillads og indebærer en særlig afdækning. Det toneforråd, der fremkommer, er produktet af den afdækning, stilladset stiller frem.

I sig selv er det selvfølgelig interessant, at man overhovedet er kommet på den ide, at musikalske og akustiske forhold kan udtrykkes meningsfuldt i

⁶ Den ældste kendte beskrivelse findes hos siden Euklid 3. å.f.K. Finn Egeland Hansen: Tonesystem, i Gads Musikleksikon, København 2003, p.1642

⁷ Det kan bemærkes, at også tetrachordet, den grundlæggende enhed i antikkens skalasystem, er sat ved tallet 4.

⁸ Hroar Klempe: Musikkvitenskapelige retninger, Oslo, 1991, p.25. Se også Ove Kr. Sundberg: Musikktenkningens historie, Oslo, 2002, p.27f

⁹ Tilsvarende opfattelser trives den dag i dag: fx i dele af Bach-dyrkelsen; i flere komponisters veloplagede apologier for brugen af særlige kompositionsprincipper, hvor vi støder på argumenter, der rækker fra det okkulte til det pragmatiske; og i mere overgribende tænkn timer som fx Frede Schandorffs Chronomatik.

tal, altså at man forventer at tallene kan sige mere om toneforhold end toneforholdene umiddelbart selv kan. Men der er næppe tvivl om, at man må skelne mellem den erkendelsessøgende – videnskabelige og også metafysiske – beskæftigelse med musikalske forhold, på den ene side, og musikalsk praksis, på den anden. Når Finn Egeland konstaterer, at den diatoniske skala og dens tonemateriale er et system-koncept, der "... helt og holdent bygger på tallene og en matematisk-logisk tankemåde – tilsyneladende fjern fra enhver musikalsk praksis og æstetiske overvejelser." er der mao. næppe tvivl om, at han har ret¹⁰. Imidlertid er der heller ikke tvivl om, at grækernes fremgangsmåde, deres metode til henholdsvis kortlægning af relationer mellem tonehøjder og til konstruktion af tonehøjdeforråd vha. tal, får helt afgørende og på mange måder blivende indflydelse på den vesteuropæiske musik-kulturs historie.

Udlæsningen eller afdækningen af et tonesystem baseret på tallenes suverænitet (som stillads) drages aldrig for alvor i tvivl. Og det er bemærkelsesværdigt, at den vesteuropæiske kultur på den ene side aldrig har formået at konstruere et tilfredsstillende tonesystem, som 'går op' i talmæssig henseende; på den anden at netop tallenes verden har leveret – eller dikteret – det i dag gældende kompromis, den tempererede stemning, hvor kun oktaven er ren – 1:2 – og hvor dens indeholdte intervalforhold er konstrueret ud fra det lidet intuitive talforhold $\sqrt[4]{2}$. Det er dette system som fremmede, ikke-occidentale tonesystemer møder og som de tvinges til at indordne sig under, fordi store og betydelige dele af det vesteuropæiske instrumentarium ikke kan slippe fri af det.

I den forstand er der tale om en fatal udlæsning, hvis stringens og dominans frem for at aftage synes at stå stærkere og stærkere, jo nærmere vi kommer vor egen tid. Til trods for at der har været stille adskillige alternative forslag til indretningen af tonesystemet og at fx Schönberg vekslede mellem at opfatte den tempererede stemning som "... ein genialer Notbehelf ..." og "... nur ein Waffenstillstand ..." ¹¹; og trods de impulser, der er kommet fra musikkulturer uden for den vesteuropæiske (tal-)kultur, gennemtrænger systemet stadig toneforrådets udlæsning – selv i den digitale verden, hvor tallet 4 for længst er ophørt med at eksistere.¹²

Når det gælder musikalsk tid, musikkens bevægelse og gestus, dens rytme, konstituerer tallene, i form af tidsudmålende, cyklisk-repetitive talrækker,

¹⁰ Finn Egeland Hansen: Musik – logisk konstruktion eller æstetisk udtryk? i Jørgen Holmgård (ed.): Æstetik og logik, Aalborg 1999, p.159-165

¹¹ Arnold Schönberg: Harmonielehre, Leipzig 1911 (her citeret efter Arvid Skancke-Knutsen Eivind Grovns arbeid med det renstemte orgelet i historisk perspektiv, Ballade 2001 april)

¹² I en anden sammenhæng skal jeg dog søge at vise, hvorledes netop digitalteknologien paradoksalt nok ser ud til at kunne gøre op med tallenes diktatur.

den reference, vi orienterer og synkroniserer musikalske begivenheder efter. Det lyder rigtigt, når det hævdes, "... at det græske ord for tal – aritmos – er i familie med ordet "rytme""¹³, allerede da rytme – som konstitueret gennem en nogenlunde regelmæssig skiften eller vekslen – fremstår som noget, der ofte kan tælles. Men den helt regelmæssige rytme er en abstraktion. Den findes ikke, hverken i musikken eller udenfor.

Den ordning af bevægelsen i sats, periode, takt og slag, som finder sted i den moderne notations vandrette plan, er på mange måder at ligne ved et meget groftskåret gitterværk (det samme kan man hævde omkring dets vertikale disposition). Igen er det tallene, og med dem de gængse regneregler, der gemmer sig bag notationsapparatets registrering af rytme, og det er den orden tallene og tællingen giver mulighed for, der sætter sig igennem som gitterværk¹⁴. Fastlæggelsen af begivenheder på den vandrette akse, systemets tidslinje, forudsætter i almindelighed udmåling i ensartede kvanter: nodeværdier eller durationer. Kvanterne udfoldes i hierarkier gennem spaltning i navnlig todele og tredele, men selv når det sker i n-dele som 5, 7, 11 og 13, står enheden uberørt. Den konkrete aktualisering af disse kvanter sker i henhold til en tællehed, som i den seneste del af notationsapparatets historie knyttes specifikt til kronometrisk konstans. Gennem sidstnævnte operation berøves tempoet, og dermed musikkens puls og åndedræt, dets udspring i kroppens organiske rytme, idet kroppen – ganske vist uden held – må underkaste sig urets mekaniske rytme¹⁵. Som en yderligere ordning af bevægelsens udfoldelse opdeles tidsaksen i takter vha. lodrette streger, taktstreger. Herved sker to ting: dels grundfæstes den cykliske talrække, som formende element, dels introduceres forestilling om præcis samtidighed og samordning af individuelle strømme i musikken.

Tallet gennemstrømmer alle niveauer i notationssystemets håndtering af bevægelse, rytme, tid, og det er på denne måde netop i kraft af tallet og igennem tallet – hvad enten det er som opdeler af toneforrådet eller bevægelsen – at den vesteuropæiske kulturs komplekse musik kan opstå. Tallet er denne musiks udfoldelsesdeterminator. Det er ganske enkelt tallets musik.

Så længe tallet blot bruges som abstrakt symbol (der kan betyde hvad som helst) er der ingen fare, men så snart normer og regneregler, der knytter sig til tallene, bringes i anvendelse, går det galt. Musikken fanges nu helt ind af og i tallenes verden, hvor den kan fremstå som ren talkunst eller talmagi.

¹³ Peter Øhrstrøm: *Tidens gang i tidens løb*, Aalborg 1999 (1983), p.11

¹⁴ Den engelske komponist Trevor Wishart hævder som bekendt at notationen igennem dette gitterværk ikke afspejler de musikalske ideer, men skaber dem. Trevor Wishart: *On Sonic Art*, Amsterdam, 1996, p.11

¹⁵ Det er for så vidt ganske tankevækkende, at musikken er lagt i så stramme bånd. Til sammenligning udfolder den menneskelige tale sig overhovedet ikke inden for så rigide, stereotype mønstre – i øvrigt heller ikke mht. de tonehøjder der indgår i den. Det ville også lyde sært.

Foreningen af de to talfunderede, systemer, der kendetegnes af det diskrete, det ikke kontinuerlige, giver således anledning til overvejelser omkring hele registreringsapparatets konstitutive betydning: Musik tilrettelægges og komponeres – og (i nogle tilfælde) evalueres – inden for et celle- eller feltopdelt abstrakt system.

Det gælder måske både for beskæftigelsen med tonehøjde og rytme at det i virkeligheden er talrækkens diskrete konstitution, det, at den netop ikke er kontinuer, og det, at den i dens tilnærmelse til den fysiske virkelighed er dømt til fortabelse i uendelige decimaler, der udgør dens egentlige tiltrækning. Det er måske der løftet om den fortsat undslupne musik har sin plads, der, den spalte eller ridse, som Heidegger idealiserer, åbner sig¹⁶.

Tallet er således en utilstrækkelig præmissætter for forståelse, som ikke blot er grundlæggende uforbundet med det, det bruges til at forstå, men som i dets herved fremkomne frihed sætter vilkårene for, hvordan vi forstår og også for, hvad vi, indfangede som vi er i tallenes systemverden, overhovedet kan forstå.

Alligevel er det netop sådan vi farer frem: Formentlig fordi vores forståelse af verden og dens indretninger i hvert fald siden oplysningstiden er fuldstændig styret af sprogene og netop af tallene. Når det kommer til fænomener, der falder uden for sprogets og tallenes rækkevidde, søger vi at sætte dem i tale eller tal, i bestræbelsen på at forstå dem. Det sker igennem en oversættelse, en tekstkonstruktion, hvor noget læses ud inden for systematiseringer, der er mulige inden for sprogets og tallenes domæner.

Vi føler os tilsyneladende på mere sikker grund, når vi mener, at vi forstår noget som et system – eller forstår systemet. På samme måde er vi trygge når vi forstår noget igennem et system eller en systematik, uanset at denne blot beskriver en form for parallelitet til det emne, vi beskæftiger os med.

Problemet består vel i, at vi har svært ved at skelne mellem, hvad der er del af systemet og hvad der er forment af systemet. Derfor kerer vi os primært om systemet. I Wittgensteins Filosofiske undersøgelser er forståelsens kategori, eller hvad det vi sige at forstå, en gennemgående problemstilling. Netop systemet trækkes frem som det der forstås, mens der ses bort fra sansningen og den sjælelige begivenhed forståelsen afstedkommer.¹⁷

Den forlegenhed musikanalytikeren kan befinde sig i i forhold til præcis beskrivelse af fx rytmiske forhold kan opfattes som et udtryk for beskrivelsessystemets utilstrækkelighed. Det er naturligvis indlysende rigtigt, men der er – mindst – to implikationer i dette forhold som man bør holde sig for øje: Dels er det rytmiske system en forudsætning for at artikulationen overhovedet kan stå frem som sådan – man kan sige at systemet er givet a pri-

¹⁶ Martin Heidegger: *Kunstværkets oprindelse*, Haslev, 1994 (1950), p.72f

¹⁷ Ludwig Wittgenstein: *Filosofiske Undersøgelser* Viborg, 1999 (1958), p.93ff

ori og at artikulationen må anerkende eller underkaste sig dets suveræne gyldighed for selv at opnå legitimitet; dels er det vestlige beskrivelsessystem som sagt konstrueret ud fra et aksiom, som ikke – i hvert fald ikke nødvendigvis – afspejler en musikalsk idealitet, men derimod en proportionalitet, der er konstitueret gennem tal. Endelig kan man tilføje at det, der opfattes som et utilfredsstillende beskrivelsessystem, ikke er andet end netop det gitter – det stillads – der sikrer, at vi overhovedet er i stand til at meddele os omkring disse implikationer. At ville sætte selve de performative implikationer i tal er strengt taget et forsøg på at digitalisere udførelsen.

Er det blot produktet: det noterede musikværk, som bærer af den abstrakte, idealtypiske og meningsfulde ide¹⁸, der fokuseres på, virker tallet i det skjulte og bliver i dag for så vidt først gjort til genstand for egentlig diskussion i relation til forsøg på opgør med notationsapparatet.

Men så snart musikken som klingende proces trækkes med ind i forståelsesrammen, træder tallet på sin vis frem og ud i det Heidegger benævner 'uskjultheden'. For det er netop i overgangen fra notation til klang, at der er aldrig er overensstemmelse mellem den talmæssige ordning af tiden og udførelsen i tiden; men hele vores forståelse af de temporære implikationer i musikken forudsætter, at vores forforståelse af musikkens gestus stræber efter overensstemmelse.

Forhåbentligt kunne intet være mere forkert. Det kan være med brugen af tal som det er med brugen af skemaer. Det er ikke altid, det er andet end skemaet, der står tydeligt frem.

¹⁸ en ide som "... sich weder im akustischen Substrat noch in der subjektiven Reaktion des einzelnen Hörers erschöpft" Dahlhaus i Carl Dahlhaus og Helga de la Motte-Haber Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, bd. 10), Laaber 1982 (citeret efter Søren Møller Sørensen: Studiet af det performative, Musik & Forskning 29, København 2004, p.82)

Fremtidsmusik

En science-fiction-adventure-game fra 1989
om musik og musikuddannelse i 2004

Kære Finn!

Det nedenstående er oprindelig skrevet til en publikation i anledning af Aalborg Universitets (dengang AUC's) 15-års jubilæum i 1989. Opgaven var at forsøge at kigge endnu 15 år frem, altså at kigge frem til 2004. Fremtidsvisionen har to forskellige udgaver, en dystopi og en utopi.

Pudsigt nok er tilblivelsesåret 1989 for den lille science fiction næsten sammenfaldende med tidspunktet for din tiltrædelse ved AUC.

Og yderligere er dens sigtepunkt, 2004, næsten sammenfaldende med tidspunktet for dit 40-års jubilæum i statens tjeneste og din fratræden.

*Med mange gode ønsker
for de næste 15 år
Per Drud Nielsen*

2004 – en dystopi

Den klassiske stereo-opstilling med to store, grimme højtalere i hver sit hjørne af stuen og en 3-personers sofa, hvis midte sammen med højtalerne udgør en nøje udmålt, ligesidet trekant, kan nu kun ses og høres på Teknisk Museum og i den opdaterede udgave af Den Fynske Landsby ved Odense.

I stedet er det nye såkaldte linksystem blevet hvermandseje: Samtlige stuer og rum – kaldet 'spisemiljøer', 'sovemiljøer', 'vandmiljøer' og 'motionsmiljøer' – er nu udstyret med små, indmurede, diskrete højtalere, alle forbundet med et centralt placeret, digitalt musikanlæg, som kan fjernbetjenes fra alle hjørner af huset. Lydstyrken reguleres v.h.a. et system, der kan minde om varmeanlæggets termostatregulering. De fleste foretrækker et lydniveau, der på den såkaldte fonostatbetjening hedder 'akkurat hørbart', og den termostatagtige styrkeregulering vil så automatisk sikre, at musikken aldrig overdøves af hverdagens mange andre lyde. Musikkens lydstyrke vil altid placere sig lige over de brusende lyde i 'vandmiljøet' og tilsvarende akkurat overdøve de uundgåelige støjgener i 'spisemiljøet'. Samtidig sikrer fonoskatten, at de generende dramatiske styrkeudsving på ældre musikfonogram-

mer bliver udjævnet, så de knap nok kan mærkes. En særlig natsænkning sørger for et automatisk gradvis 'fade out' og 'fade in' af lydstyrken ved f. eks. midnat og kl. 7 om morgenen.

Faktisk blev det første linksystem lanceret så tidligt som i 80'erne af det dengang danske Bang & Olufsen (indgår nu i B&O-standen på Teknisk Museum). Men dels var systemet for dyrt til virkelig at vinde udbredelse, og dels var det teknisk tilbagestående i forhold til, hvad B&O's japanske opkøber senere kunne sende på markedet til en pris af kun ganske få hundrede tusinde ecu. Eksempelvis havde B&O's oprindelige system ikke udviklet den omtalte fonostatregulering. Og den fusion af Hi-Fi- og byggeindustri, som senere førte til de velkendte typehuse med indmurede højtalere og kabelføringer, havde endnu ikke fundet sted. Tværtimod benyttede B&O's linksystem sig af de gammelkendte vægkabinetter fra 60'erne og 70'erne.

Den foretrukne musik i de fleste hjem er den såkaldte present-age-musik. Den forhandles med eneret gennem Fønix Music, der i slutningen af 90'erne opkøbte Fonakæden. Stilrødderne er de langstrakte flader af ubrudt velklang, kendt fra 80'ernes new-age-musik. De mekaniske, men altid velklingende tertsparalleller mellem to panfløjter ledsaget af et langsomt harpearpeggio med legatopedalen i bund forærer os det lydbillede af en lykkelig og primitiv naturtilstand, som i 80'ernes ideologiske forvirring blev forbundet med orientalsk filosofi m.m. Man kunne dengang ikke helt slippe den forældede tankegang, at musik skulle være forbundet med højere værdier af den ene eller den anden art. I dag har vi derimod indset, at present-age-musikken ikke forbinder sig med nogen åndelig erkendelse; men at dens banale brugsværdi blot er at fodre vores ubevidste liv med lydlige drømmebilleder, der er så tilpas konturløse, at de ikke forstyrrer vores bevidste liv, men omvendt alligevel så præsent, at de kontrasterer vores begivenhedsløse hverdagsliv og dermed gør det lettere at leve. Fra vi står op, til vi går i seng.

Musikuddannelsen på AUC har som bekendt været nedlagt i en halv snes år. Indgrebet kom endnu før dansk og psykologi blev nedlagt, musikterapi blev et selvstændigt institut, og det resterende humaniora blev fordelt mellem tek-nat og det nyoprettede handelsfakultet.

Men i lyset af disse nedgangstider har det været opmuntrende, at AUC her omkring sit 30-års-jubilæum har kunnet genoprette musikfaget i en helt ny skikkelse.

Faget er nu hjemmehørende under tek-nat-området; man uddanner i sagens natur ikke længere pædagoger og formidlere, men derimod en slags privatpraktiserende lydarkitekter. Konsulenter, der med særlig ekspertise inden for det lydlige kan samarbejde med indendørsarkitekter, designere og byggefagenes folk omkring et ungt pars indretning af deres nye hjem.

Det 2-årige studium består først og fremmest af akustik og musikteknologi. Dog indgår der i uddannelsens første semester 1 times ugentlig faghisto-

rie. En enkelt af de gamle musiklektorer fra 80'erne har nær sin pensionsalder ladet sig genansætte som ekstern lektor for at varetage denne undervisning i fagets forhistorie. Med stor, men forgæves patos forsøger han at få de studerende til at leve sig ind i, at musikfaget engang var noget, man kaldte et 'åndsfag'! Når han bagefter bliver parodieret på gangene af studerende og af yngre kolleger, ændrer de udtalen og siger, at musik engang var 'åndsvag'!

Også musikterapiuddannelsen har fuldstændig forandret skikkelse og funktion. De færdiguddannede musikterapeuter praktiserede indtil for bare 6-7 år siden som en slags musikalske sygdomsbehandlere - først og fremmest over for en række psykiske lidelser, som medicinalindustrien og hjernekirurgien dengang endnu ikke havde fundet tilstrækkelige midler imod. I dag fungerer musikterapeuterne - på linie med de musikuddannede - som privatpraktiserende konsulenter. Ikke inden for musik-tek-na'ernes akustiske og musikteknologiske domæne. Nej, musikterapeuten konsulterer man i spørgsmål, der angår selve valget af musik. Ud fra en hurtig analyse af hjemmets og familiemedlemmernes psykiske støbning er det musikterapeutens ekspertise at ordinere og dosere varierende afskygninger af Fønix Music's present-age-produkter. Og fagets beskæftigelsesstatistik er helt optimal.

2004 – en utopi

AUC's navneforandring til NÅU (Nordjysk Åbent Universitet) var ikke kun en forandring af navn, men sandelig også kronen på en stor forandring af gavn! Befrielsen fra den stramme arbejdsdeling mellem små isolerede uddannelsesenheder og befrielsen fra de små adgangskvoter med deres sociale skævvridning af studenterrekrutteringen var en fantastisk følelse. Og befrielsen fra det vidensmonopol, der under den gamle produktionskultur var universiteternes skæbne, var berusende!

Ikke mindst var ændringen og udvidelsen af musik- & musikterapi-instituttet og dets uddannelser til det nye Center for Æstetiske Studier og Eksperimenter et fantastisk løft såvel for os 'gamle' som for de nytilkomne.

Efter at det samfundsmæssigt nødvendige arbejde senest blev nedsat til 3½ time om dagen, har vi fordelt vore arbejdstimer på en formiddagsstab og en eftermiddagsstab.

Det betyder for vore studerende (sjovt, at vi har beholdt ordet 'studerende', sproget kan ikke følge med virkeligheden), at ingen af dem vil være forhindret af deres arbejde i at deltage i centrets aktiviteter.

For tiden arbejder jeg som rådgiver for nogle mennesker, der gerne vil bruge deres friformiddage gennem et halvt års tid til at studere gamle Ernst Bloch og hans æstetik og filosofi.

Bloch var jo ham med håbet som princip, håbet som nødvendighed uanset omstændighederne. Og det var ham, for hvem netop musik - og ikke ord -

kunne rumme håbets målretning, utopiens antydning, den abstrakte forud-
danelse om noget bedre.

Jeg forstår ham godt! Til det formål er ord nemlig alt for konkrete...

En historie om en historie om en historie¹

Af Thorkil Mølle

*appartient à rien,
tout appartient à tout.²*

Held skal der til, også som musikforsker, og det hænder ind i mellem, at heldet tilsmiler en på helt uventet vis. Dette skete for mig, da jeg ved juletid 2003 modtog et brev fra en tidligere studiefælle, Rasmus Østergaard, som er ansat ved Sct. Nicolaus biblioteket i Rom. Med baggrund i oprindeligt meget uheldige omstændigheder – et regnfuldt efterår havde forårsaget fugtskader i en del af bibliotekets magasiner – var Østergaard i sin gennemgang af arkivalier faldet over en ukatalogiseret pakke, som viste sig at indeholde omkring femten breve³ fra den kendte danske musikteoretiker og middelalderekspert, professor dr.phil. et h.c. Jeppe Knudsen⁴. Østergaard, som ofte har været mig behjælpelig med kontakter til italienske kolleger og med oversættelser af italienske tekster, kender min interesse for senmiddelalderens musik, og ikke mindst fordi brevene omtalte en navngiven dansk komponist fra tiden lige før år 1300, tøvede han ikke med at henvende min opmærksomhed derpå, og fra Rom modtog jeg en 'julegave' med fotokopier af pakkens indhold.

Brevene viste sig at rumme hidtil ukendte spor til belysning af musikken i Danmark fra et tidspunkt, hvor kilderne ellers er stort set ikke-eksisterende. De femten breve, som daterer sig mellem juni 1919 og august 1927, udgør

¹ Denne lille artikel tilegner jeg prof. Finn Egeland Hansen, i årene 1993-2005 min kollega ved Musikkuddannelsen, Aalborg Universitet, som tak for mange års samarbejde omkring den ældste musik.

² Alfred de Musset (1810-57). Tilbage i 1500-tallet var lån fra andres værker (f.eks. via paroditeknikken) gerne udtryk for respekt og anerkendelse overfor det lånte værk og dets ophavsmand modsat nyere tid, hvor kravet om originalitet og kommercielle ophavsrettigheder udelukker denne 'kollegiale gestus'.

³ Idet ikke alle kuverter, skrevne ark og bilag umiddelbart kunne grupperes i sikkert daterede breve, skønnede Rasmussen, at der var tale om ca. 15 breve.

⁴ Jeppe Knudsen var født i København i 1885, og han døde samme sted i 1956. Knudsen blev i 1933 kort tid efter forsvaret af sin doktorafhandling (*Magister Bendt af Lund. En komponistskikkelse i tidlig dansk musikhistorie*, 1931) kaldet som professor ved det endnu ikke indviede musikvidenskabeligt institut i Esbjerg, en lærestol han imidlertid aldrig kom til at besidde, idet de storstilede planer om Vestdansk Universitet led sørgeligt skibbrud. I årene 1932-50 fristede han en tilværelse som løst tilknyttet forsker og underviser ved flere af landets videregående musikuddannelser, hvor han var en søgt og beundret lærer. Æresdoktor ved Lunds Universitet i 1947.

en mindre del af en korrespondance mellem prof. Knudsen og en italiensk bekendt, en vis Luigi Beretta. Tydeligvis mangler adskillige breve, hvilket fremgår ved gennemlæsningen. Hvor mange breve, de to har udvekslet, er det ikke muligt at sige noget præcist om. Som åbenbart nære venner har de ind i mellem musikfaglige diskussioner berettet om løst og fast fra privat-sfæren. Fra prof. Knudsens erindringer⁵ vides en del om hans omfattende rejser til bl.a. Italien, men Beretta omtales uvist af hvilken grund intetsteds, skønt de femten genfundne breve tyder på mange års fagligt og personligt venskab. Alle brevene er skrevet af prof. Knudsen og stilet til Beretta, men noget af materialet bl.a. dele af transskriptionerne er tydeligvis skrevet af en anden hånd, antageligvis Berettas. Desværre er ingen af Berettas svarbreve bevaret⁶.

*

Den musikhistoriske sensation, som brevene gemte på, udspiller sig som nævnt lige før år 1300, et tidsrum, hvorom kendskabet til musikken i Danmark er stærk begrænset. I danske biblioteker og arkiver opbevares en del endnu ikke nøjere beskrevne endsige undersøgte fragmenter af, hvad der må formodes at være større og mindre dele af forskellige liturgiske bøger⁷. Disse er på et tidspunkt blevet indsamlet og godtgør med rimelighed, at der i kirken i hine fjerne tider blev sunget de samme sange som over hele den katolske verden. Desuden er der overleveret ganske få og korte samlinger af kirkemusik⁸. Den verdslige musik er udelukkende overleveret i form af skriftlige vidnesbyrd og ikonografiske fremstillinger og antyder ikke overraskende, at en betydelig musikudøvelse fandt sted uden for kirken⁹. Men

⁵ Færdigskrevet 1949 men siden aldrig udgivet. Indgår i Knudsen-samlingen på Det kgl. Bibliotek.

⁶ I Knudsen-samlingen er bevaret en meget stor mængde breve fra fagfæller overalt i Europa, men alle spor af Luigi Beretta mangler.

⁷ Nils Schiørring anfører i sin *Musikkens historie i Danmark* (1977), bind 1. p. 52, at der er overleveret skønsmæssigt 40-50.000 fragmenter.

⁸ Fra sidst i 1200-tallet stammer den i dansk henseende enestående *Codex Kiloniensis*, en smukt og velbevaret codex, som indeholder det fuldstændige helgen-officium med tilhørende noder til Knud Lavards (ca. 1096-1131) ære (Kiel, UB MS S.H. 8 A. 8^o, en omhyggeligt udarbejdet kopi efter den tabte og ca. 100 år ældre original). Messen – *Ordinale Sancti Kanuti Ducis et Martyris* – er skrevet til brug i 1170, da man første gang fejrede Sct. Knuds helgenfest i Sct. Bendt Kirke i Ringsted. Manuskriptet er antagelig skrevet i Ringsted eller Roskilde, og selve begivenheden har vakt genlyd over hele Norden. Musikken er indspillet af ensemble *Absalon Six* på classcd 131 (1996). Se Angul Hammerich: *Musik-Mindesmærker fra Middelalderen i Danmark*, Kbh. 1912, p. 77; se John Bergsagel: *Middelaldermusik i Danmark*, Det kgl. Bibliotek 1999, p. '2' (publikationen er upagineret).

⁹ Det vides, at bl.a. berømte tyske minnesangere som Tannhäuser og Frauenlob opsøgte de danske hoffer i 1200- og 1300-tallet. Den tidligst overleverede danske verdslige sang er balladefragmentet *Drøndæ mik en drøm inat* skrevet med runeskrift i en urytmiseret, fireliniet system i begyndelsen af 1300-tallet på en ledig plads i en

den flerstemmige sangkunst fra den musikhistoriske periode, som traditionelt kaldes *ars antiqua* er med en enkelt undtagelse fuldstændig udokumenteret¹⁰. Med opdagelsen af de femten breve uddybes nu historien om en dansk mand, magister Bendt fra Lund, som – har man lov at gætte sig til – spillede en rolle for kirkemusikken ved Lund Domkirke, dengang nordens ærkebispestæde.

Den musikfaglige del af korrespondancen mellem prof. Knudsen og Luigi Beretta, som omhandler historien om magister Bendt fra Lund, fremstår i kun fire af de femten breve (fra perioden 1921-1925¹¹). To af brevene indeholder ud over selve brevtæksten citater fra to middelalderlige manuskriptfragmenter herunder dele af breve samt noder, som – brevenes øvrige indhold taget i betragtning – må formodes her at være gengivet i deres helhed. Selve de originale pergamenter mangler. Hvor de stammer fra, er en gåde, og hvordan prof. Knudsen og Beretta er kommet i besiddelse af dem, og hvor de siden hen er blevet af, er ikke mindre gådefuldt. Fraværet af manuskriptet begrænser desværre muligheden for at indhente en række palæografiske oplysninger. For eksempel er musikken transskriberet i moderne notation, hvorved beklageligvis enhver form for undersøgelser af notationsform udelukkes. Vi er tvunget til at nøjes med nævnte afskrifter i prof. Knudsens breve.

Heldigvis fremstår omridset af en usædvanlig og egentlig ganske underholdende historie nogenlunde klart, en beretning, som giver et sjældent indblik i ikke blot middelalderens musik men også den sociale kultur blandt tidens lærde elite. Af de citater, som prof. Knudsen giver fra de oprindelige pergamenter, fremgår, at magister Bendt har søgt hjælp hos en yngre kollega, frater Mola i Børglum i den anden ende af landet langt fra Lund¹², hvor han – igen tvinges vi til at gætte – må have indgået i musiklivet ved Børg-

afskrift af Skånske Lov, *Codex runicus* (se Bergsagel, op.cit., p. '1').

¹⁰ Se note 15 nedenfor. Bergsagel drøfter (p. '3') muligheden af, at dele af Knud Lavards *Officium* i virkeligheden er tostemmig. Den særprægede hymne *Gaudet mater ecclesia* udviser flere engelske træk herunder, at den i princippet kan udføres som en tostemmig rondellus, og hymnen vil i givet fald udgøre det tidligst overleverede flerstemmige værk i Danmark, et værk fra 1170 og dermed fra perioden før *ars antiqua*. Se også Schiørring op.cit. p. 59.

¹¹ Om end drøftelserne på daværende tidspunkt ikke førte til en fuldstændig afklaring af alle problemer, dukker spørgsmålene ikke op igen i brevene fra 1926-1927.

¹² Meget havde sidst i 1200-tallet ændret sig, siden Adam af Bremen omkring 1070 beskrev Jylland og Vendsyssel:

[*Latitudo Iudland secus Egdoram diffusior est ...*] *Jylland er bredest ved Ejderen. Derfra snævrer det gradvist ind ligesom en tunge og former den spids, som hedder Vendsyssel, hvor Jylland ender. [...] Landet der er ufrugtbart og virker, bortset fra områder nær floden, nærmest som en ødemark, et saltland og en vældig ørken. [...] Jylland er langt den mest grufulde landsdel, og man undgår gerne området [...] Jylland er næsten ikke opdyrket nogetsteds og næsten ikke egnet til menneskelig beboelse.*

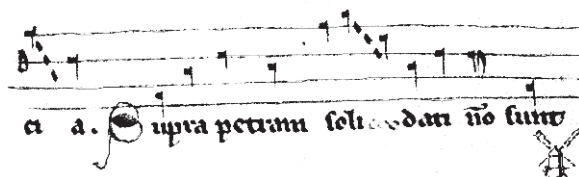
lum Kloster¹³. Denne opfattelse finder bestyrkelse i den ejendommelige omstændighed, at et ikke ringe antal manuskriptfragmenter, hvis proveniens kan spores til Børglum, ganske usædvanligt er signeret med en lille tegning af en mølle¹⁴, hvor ellers enhver form for nodeskrivning og kopieringsarbejde uden undtagelse er anonymt overleveret.

Omkring 1280 ønskede magister Bendt øjensynligt at hædre sin ungdoms læremester, den berømte magister Johannes i Paris, som han havde studeret hos først i 1260'erne¹⁵. Efter i en menneskealder at have tjent musikken dels som sanger og kapelmester og ikke mindst som teoretiker og underviser ved det berømte papiriske universitet¹⁶ havde magister Johannes trukket sig tilbage. Det kan udledes af et bevaret brev sendt til magister Bendt¹⁷, at en lille skare af magister Johannes' tidligere disciple var blevet enige om at hædre den gamle mester i Paris med en form for hyldestskrift indeholdende musikalske interpolationer. Disse ligesindede mænd, som på dette tids-

(Adamus Bremensis: *Historia Hammaburgensis ecclesia. Liber quartus: Descriptio insularum Aquilonis* (De hamburgske ærkebispers historie. Fjerde bog: Beskrivelse af øerne i Norden, oversat og kommenteret af Allan A. Lund, Wormianum 1978).

¹³ Fra omkring 1150 Nordjyllands bispesæde.

¹⁴ Forskellige møller vides at have spillet en rolle i Børglum Klosters lange og omtumlede historie, og endnu den dag i dag knejser en mølle på bakken overfor klosteret. Det viste fragment stammer fra Aalborg Universitets Bibliotek, hvor en del af klosterarkivet befinder sig (MS AUB-BK 177c); bemærk frater Molas signatur:



¹⁵ Se den veloplagte artikel af prof. Finn. Egeland Hansen (Gad 1993), som beskriver den indtil nu eneste kendte kilde fra den tid, og som navngiver Danmarks tidligst kendte komponist. Bergsagel (op.cit., p. '3') anfører Lund Domkirkes såkaldte *Gavebog* som en kilde til belysning af en – eventuel – forbindelse til Frankrig og det nye universitet i Paris, en forbindelse prof. F. E. Hansen ellers har belyst udførligt. Allerede Angul Hammerich nævner en række navngivne danske gejstlige, som studerede i Paris, og som lod sig imponere af den flerstemmige musikalske pragt (*Dansk Musikhistorie indtil ca. 1750*, Kbh. 1921, p. 46).

¹⁶ Oprettet i 1210.

¹⁷ Universitetsbiblioteket i Lund, Åhlén-samlingen, MS LU-Å MB 313. Desværre mangler såvel begyndelsen som sidste halvdel af brevet, hvorfor hverken modtager eller afsenderen er kendt. Imidlertid kan brevet via vores nyerhvervede viden fra de femten breve i Rom med overvældende sandsynlighed kædes sammen med magister Bendt. De politiske begivenheder, som også omtales i brevet, fører til gisninger om, at brevskriveren kan have siddet i det nordlige Italien.

punkt nu var spredt ud over Europa, kan magister Bendt have mødt i Paris allerede i 1260'erne. Var der ikke for alles vedkommende tale om gamle studiekammerater, kan en eller flere havde studeret i Paris på et andet tidspunkt og siden været kommet ind i kredsen, som magister Bendt i kraft af sit embede i Lund delvis var i kontakt med. Hver bidragyder til denne hyldest – blev det øjensynligt aftalt – sendte nøje afstemte sider til en kollega i Paris, hvor bidragene blev samlet i et bind og overrakt mester Johannes, en højtidelighed, desværre kun enkelte af giverne havde praktisk mulighed for at overvære.

Ulykkeligtvis er det oprindelige manuskript til hyldestskriftet ikke bevaret, og i dag kendes denne historie tilmed kun indirekte gennem omtalen og diskussionerne af fragmenterne fra magister Bendts bidrag i korrespondancen mellem prof. Knudsen og Luigi Beretta samt det anonyme brev i Lund. Bortset fra magister Bendt kendes hverken navnene på andre bidragydere eller dele af de forskellige bidrag, men da magister Bendt havde som sin opgave til hyldestskriftet bl.a. at prise vinens glæder og sorger, tør man formode, at den samlede hædersbevisning til magister Johannes har udgjort en ganske farverig samling af fortællinger også om mesterens mere uformelle og festlige samvær med sine studenter, når dagens arbejde var afsluttet.

I brevene mellem prof. Knudsen og Beretta citeres to tekstfragmenter, et længere samt et kortere, og transskriptionerne af musikaliene viser, at det drejer sig om henholdsvis teksten til triplum og til duplum. Diskussioner om disse transskriptioner udgør en hovedbestanddel i et par af brevene, og det er åbenbart, at selve transskriptionen har udgjort et anseligt problem for prof. Knudsen. Hvordan de oprindelige middelalderlige fragmenter har været i stand, og hvor svært læselige de har været, er uvist. Hvad der derimod er sørgelig vished om, er som før nævnt, at magister Bendts egenhændige pergamenter er forsvundet. I pakken med de femten breve fra magasinet i Rom var der intet spor, og en gennemgang af fortegnelserne over Berettas arkiv, som befinder sig på samme bibliotek¹⁸, gav intet resultat, og både fragmenterne og andre eventuelle afskrifter må nu desværre formodes at være gået tabt.

Hvad enten der er tale om det fuldstændige bidrag af magister Bendts hyldest til magister Johannes eller kun en del deraf, lader et fuldt afrundet musikalsk afsnit sig rekonstruere ud fra dels de omtalte transskriptioner og dels de ligeledes omfattende diskussioner af teksten. Det fremgår, at også teksten er delvist fragmentarisk overleveret, idet højre side af det oprindelige pergament på et tidspunkt er blevet let beskåret¹⁹. Herved mangler nogle

¹⁸ De femten breve indgår nu i Luigi Berettas arkiv.

¹⁹ En ublid skæbne, som er overgået utallige pergamenter, når de – i en senere eftertid og kasserede fra deres oprindelige bestemmelse – blev tilskåret og anvendt som forstærkning af omslag til for eksempel regnskabsbøger, en funktion, materialet egnede sig fortrinligt til. Midt i bestyrtelsen over denne i moderne øjne utilgivelige

enkelte ord samt en del endelser af triplumteksten. I sit brev har prof. Knudsen gengivet en direkte afskrift af triplumteksten, således at beskæringen tydeliggøres:

*Muscatum est humidum et calidu/...
hanc habet virtutem quod si de m/...
commestum fuerit capud confort/ ...
quod per nimiam fornicationem /
ebrietatem est consussum et delib/...
ratum.*

Korrespondancen viser, at begge er enige om, at der må være tale om en tekst fra en bog om lægekunst. Skrifter som omtaler urters medicinske virkninger kendes i stort tal fra middelalderens klostre, hvor munke mange steder drev en tidlig form for hospitalsvirksomhed og sygepleje²⁰. Tættere nåede prof. Knudsen og Beretta ikke i deres overvejelser omkring teksten, men små ti år efter det senest daterede brev udkom en kritisk udgave af et af disse medicinske middelalderskrifter nemlig Henrik Harpestrængs *Liber Herbarum* ('Urtebog')²¹. Om Henrik Harpestrængs liv og virksomhed vides meget lidt, men alt tyder på, at han var særdeles belæst og kyndig på sit felt, og han har utvivlsomt studeret ved de bedste lægeskoler i Europa. Han døde i 1244 efter at have tjent som læge og kannik i Roskilde²², men om magister Bendt og han har kendt hinanden personligt – eller måske endda har mødt hinanden i Paris, gives der intetsteds vidnesbyrd om.

I Harpestrængs læseværdige bog genfindes uden besvær afsnittet om muskat, som magister Bendt har anvendt ordret. Kun ganske få ord og bogstaver var skåret væk, og teksten kan nu bringes i sin helhed:

*uscatum est humidum et calidum et
hanc habet virtutem quod si de mane
commestum fuerit capud confortat
quod per nimiam fornicationem et
ebrietatem est consussum et delibe-
ratum*²³.

vandalisme, bør man betænke, at denne handling formodentlig netop derfor førte med sig, at der trods alt er bevaret skriftligt materiale fra dengang.

²⁰ Se bl.a. beskrivelserne af cistercienserklostret i Øm, som blev grundlagt omkring 1170 i *Øm Klosters Krønike* oversat af Jørgen Olrik (1987).

²¹ Henrik Harpestræng: *Liber Herbarum*, udgivet af Poul Hauberg, Kbh. 1936. Udgiveren fortæller indledningsvist, at han fandt denne latinske urtebog i 1922 under en gennemgang af de håndskrevne danske lægebøger, som findes herhjemme; altså samtidig med brevvekslingen mellem prof. Knudsen og Beretta.

²² Se Petrus Olaus' *Annales Danicae*, Script. Rer. Danic. I, p. 184.

²³ Haubergs danske oversættelse lyder:

Muskat er våd og varm og har den dyd, at hvis den bliver spist om morgenen, styrker den hovedet som af for megen udsvævelse og drik er medtaget og svækket.

De gode råd om muskat (en urt, som ifølge Henrik Harpestræng besidder adskillige andre gode egenskaber) kunne magister Bendt anvende til sit formål, en festligt og helt uhøjtidelig drillevisé til den gamle læremester i Paris skrevet som en lærd motet.

Formodentlig indgik en sådan tekst ikke i magister Bendts daglige rutiner ved Lund Domkirke, selv om man af sundhedsmæssige årsager overvejende drak gærede drikke (ofte var vand fra brønde på grund af dårlig hygiejne direkte sundhedsskadeligt). Om det var forlegenhed over beskrivelsen af drikfældighed der førte til en henvendelse til kollegaen på Børglum, får stå hen i det uvisse. Sikkert er det imidlertid, at frater Mola af magister Bendt blev anset for at være en tilpas kyndig og vittig kontrapunktiker, at man i en vigtig sag som denne kunne forlade sig på hans råd. Hvori og i hvilket omfang frater Molas bistand udmøntede sig, er det ikke muligt at sige noget sikkert om.

Duplumteksten rummer blot to korte fraser, men på baggrund af ordenes knaphed har det ikke været muligt for hverken prof. Knudsen eller Berette at fastslå oprindelsen²⁴. Mine anstrengelser har i så henseende ligeledes været frugtesløse. De overleverede tekstfragmenter lyder:

Vestis novis Caesaris ...
Filia regis et cicer ...

hvilket kan oversættes til noget i retning af:

Cæsars nye tøj ...
Kongedatteren og en ært ...

Som noget usædvanligt bringes begge tekstfraser to gange i løbet af den korte komposition, en disposition, som uhyre sjældent forekommer i lignende motetter. Hvorfor disse besynderlige, korte sætninger har fundet plads i en hyldestsang til magister Johannes i Paris, forbliver et uløseligt mysterium. Under alle omstændigheder har magister Bendt og frater Mola indsneget en festlig opfordring med slutningens citat fra Horats²⁵.

Ud fra prof. Knudsens beskrivelser vover jeg nedenstående forsøg på en rekonstruktion af magister Bendts dobbeltmotet.

*

Motetten er konstrueret over en cantus firmus i understemmen ténor, hvis oprindelse det ikke har været mulig at skaffe sig viden om. Da det drejer sig om en ganske kort melodi, som – viser det sig – kun implicerer de seks toner i rækken F-E-G-E-H-A, vil en kvalificeret formodning anse tonerækken for en melisme fra det kirkelige repertoire, hvilket dog ikke har kunnet ladet

²⁴ Dog anslår de ganske få ord, hvad man i år (2005) ville kalde eventyrlige temaer.

²⁵ Horats: *Oder*, 1, 37, 1.

sig eftervise. Der kan også være tale om en melodistump, som kan have haft en særlig betydning for magister Johannes og hans kreds af elever. Om der kan være tale om en kode, som kun kendes af de indviede, forbliver rent gætværk, desuagtet benævnes melodien *Fegeha*. Dersom man nøje agter på melodiforløbet, vil man kunne iagttage, at melodien med sin begrænsede udstrækning bringes – ikke blot i dobbeltcursus, hvilket var almindeligt forekommende – men hele seks gange. Den unikke konstruktion fremgår af den måde, hvorpå komponisten har valgt at lade hvert melodigennemløb begynde så at sige ‘en tone længere fremme’ i melodien. Forklaringen kan meget vel være den, at melodien – udsat i femte rytmiske modus (L L) – herved undgår en idelig gentagelse af de to melodistumper F-E-G og E-H-A men i stedet veksler med et langt mere interessant resultat til følge. I nodeeksemplet er de seks *cursi* fremhævet, og klammerne nedenunder viser, hvordan cantus firmus ændres ved hver gang at rykke begyndelsestonen frem og efterfølgende bringe de oversprungne toner:

Ikke alene fornemmes det samlede melodiske forløb afvekslende, begyndelsestonen for hver af de seks *cursi* vil efter denne disposition efterfølgende danne tonerækken i cantus firmus. Nedenstående figur viser dispositionen skematisk:

| <i>cursus</i> | <i>melodiforløb</i> | | | | | | | | | |
|---------------|---------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| 1. | f | e | g | e | h | a | | | | |
| 2. | | e | g | e | h | a | f | | | |
| 3. | | | g | e | h | a | f | e | | |
| 4. | | | | e | h | a | f | e | g | |
| 5. | | | | | h | a | f | e | g | e |
| 6. | | | | | | a | f | e | g | e h |

Ténor er ikke forsynet med tekst og må formodes at have været instrumentalt udført. I min rekonstruktion har jeg valgt at tekste melodien med de moderne tonenavne, hvilket i dag forlener stemmen med en særlig betydning²⁶.

Tonaliteten er på grund af de førnævnte melodiske forskydninger ikke entydig bestemmelig, men med det anvendte tonemateriale inden for kvinten e til h kan der iagttages en tydelig overhyppighed af tonen e (12 ud af i alt 36 enkelttoner) samt et iørefaldende halvtonetrin mellem f og e (5 tilfælde), hvilket peger på frygisk toneart (3. modus). Sidste tone i cantus firmus overhovedet er tonen h²⁷, som dog placeres som kvint i en 5-8 samklang ud fra tonen e – det frygiske islæt følges dermed op i den samklangsmæssige ikklædning.

Overstemmerne er benævnt henholdsvis duplum og triplum fra neden²⁸, og stemmernes korte fraser er disponeret, som det ofte sås i denne motetype midt i 1200-tallet. Med den frankoniske notation²⁹ havde motetten på tidspunktet omkring 1280 udviklet sig med især rytmisk set friere overstemmer, ubundne af de ældre rytmiske modi. I magister Bendts lidt arkaiserende motet skinner de ældre modi tydeligt igennem, og således præges såvel triplum som duplum af tredje rytmiske modus (L B B). De nyeste musikalske strømninger lader sig ikke klart påvise i motetten, som på flere punkter har mere til fælles med stilen, magister Bendt lærte i Paris i sin ungdom.

Da selve noden ikke kendes fra andre kilder – ja endda kun kendes i sin ovenfor skildrede indirekte form – er der ikke baggrund for sammenligninger med andre udgaver, så man i givet fald ville have kunnet belyse et par ejendommeligheder i de enkelte stemmers udformning. Her tænkes både på detaljer i melodiføringen og på enkelte, lidt voldsomt skurrende samklange³⁰. Måske er der tale om lokale nordjyske karakteristika, som næppe var forblevet upåtalte, havde de været sunget i magister Johannes' lektioner i kontrapunkt.

²⁶ Dette betydningsindhold beror på den særlige omstændighed, at bogstaver f, e, g, e, h og a ved et snurrigt tilfælde kan genfindes i navnet på den person, som nærværende artikel er tilegnet.

²⁷ Ingen toneart har finalistonen h.

²⁸ Mellemstemmen, duplum, kunne lige så vel benævnes motetus, hvad den måske har været i originalen (prof. Knudsen kan også have givet alle stemmer nye benævnelser, ifald originalen slet ingen angivelser havde).

²⁹ Formuleret af Franco af Köln i *Ars cantus mensurabilis* (Kunsten om den målte/rytmiserede sang, ca. 1260).

³⁰ I det store og hele følges de samklangsregler, som kendes som den frankoniske regel, men som allerede magister Johannes havde formuleret: på hver anden *perfectio* i 3. modus må der kun sættes konsonans mellem tenor og hver af overstemmerne, hvilket i transskriptionen svarer til etslaget i hver takt. På relativt betonedede taktdelte – som midt i takterne 3, 5 og 13 – mødes lidt kradse septim- og sekundintervaller, men da ingen regler udtrykkeligt forbyder det, kan de have deres forblivende.

*

Hvorledes modtog magister Johannes sin hyldest? Vi håber blot, han har læst og hørt den i den kærligt drillende ånd, som uden vanskelighed kan læses mellem linierne i magister Bendts motet. Kan hænde, han udbrød et: *Cano, bibo, vivo*³¹ ...

³¹ En sjældent set parafrasering af Cæsars berømte sejrsmelding efter slaget ved Zela år 47 f.v.t.: *Veni, vidi, vici*.

Kind of Blue - ...brændpunktet

I used to write and send Gil my scores for evaluation.

Gil used to say they were good, but cluttered up with too many notes.^a

He's not only a composer and a hell of an orchestrator,
he just knows instruments and what you can get out of them.

He and Duke Ellington are the same way.

They can use four instruments when others need eight.^b

- Miles Davis

*...as I recall, that introduction for "So What" was his idea
-he and Miles were very tight musical partners at that time.*

Miles would listen to Gil.^c

- Teo Macero.

På trods af at prof. Finn Egeland Hansen -mig bekendt- aldrig har haft noget incitament til at beskæftige sig med jazzens og dens problemstillinger i en forskningsmæssig sammen-hæng, har han alligevel som institutbestyrer været med til at skabe en platform for denne unik-ke musikform på Institut for Musik og Musikterapi, mest synligt de seneste år ved at støtte oprettelsen af jazzarkivet, der pt. rummer en ganske betragtelig samling af jazz-fonogrammer og -litteratur, som Instituttet har erhvervet fra Peter Tage og boet efter Erik Wiedemann.

Jazzarkivet har været en guldgrube i forbindelse med udarbejdelsen af denne artikel, der omhandler tilblivelsen af Miles Davis-LP'en *Kind of Blue*; artiklen er et uddrag af et af kapitlerne i en kommende bog om samarbejdet mellem Miles og hans musikalske mentor og ven igennem næsten 40 år, komponisten og arrangøren Gil Evans.

Aalborg d. 1. september 2005.

Tore Mortensen

Myten

I løbet af to studie-sessions i marts og april 1959 indspillede Miles Davis' sekstet fem originalkompositioner, der kort tid efter udsendtes på LP under titlen *Kind of Blue*. Udgivelsen, der øjeblikkeligt blev anerkendt af musikere, kritikere og fans som en usædvanlig kunstnerisk bedrift, sikrede ham mere end noget andet varig status som et af jazzens store ikoner, og *KoB* har siden rangeret blandt de mest stabilt sælgende jazz-albums overhovedet. At LP'en i årenes løb har opnået en særstatus inden for jazzen som et begreb eller et værk i sig selv, kan bla. aflæses af, at der indenfor de sidste par år er kommet to bøger, som alene koncentrerer sig om tilblivelsen af musikken og vurderer LP'ens status og betydning for generationer af musikere og fans.^d

KoB's enorme popularitet skyldes først og fremmest den store homogenitet, der præger musikken, hvor Davis' stemme står centralt placeret i det musikalske lydbillede. Hans unikke og udtryksfulde spillestil samler -som i et brændpunkt- alle væsentlige stiltræk i de musikalske strukturer, de afslappede tempi (medium og ballade), det generelt nedtonede, 'cool' koncept i ensemblespillet og den dybe koncentration, der præger alle solo-improvisationerne. Hver enkelt musiker falder ubesværet ind i ensemblespillet, og alle solo-improvisationerne er fremført med en afstemt formsans, så de hver især fremstår næsten som kompositioner.

Der er i årenes løb opstået mange myter omkring *KoB*, hjulpet godt på vej af pianisten Bill Evans' covernoter til LP'en; fx. at Davis her introducerede modalitetsprincippet for første gang i den moderne jazz, at kompositionerne blev udtænkt af Davis få timer før indspilningerne og at musikken blev skabt spontant uden forudgående prøver som *first takes*.

Betragter man imidlertid *KoB* som en kulmination på Davis' foreløbige karriere, bliver det tydeligt, at netop her samledes tre klare tendenser i hans musikalske udvikling, nemlig Davis' særlige sound-opfattelse, den homogene og indforståede spillestil i 1950'erne sekstetten, samt den modalt funderede improvisation, der havde været længe undervejs.

Miles Davis' sound-opfattelse

Davis havde fra anden halvdel af 1940'erne og frem til midten af 1950'erne arbejdet ihærdigt og målbevidst på at finde ind til sin egen sound på trompeten. I tiden med Parker var det for ham i høj grad et spørgsmål om at frigøre sig fra bebopens gængse idealer, repræsenteret ved Dizzy Gillespies og Charlie Parkers spillestile. Men det var først efter downperioden i starten af 1950'erne, der var præget af et længerevarende stofmisbrug, at det for alvor lykkedes Davis at få styr på sin sound.

Allerede med indspilningen af *Walkin'* tegnede der sig et første billede af den afklarede Davis med en afslappet, *cool* spillestil, den fysiske tone var nu fokuseret i den karakteristiske, luftige og næsten træblæseragtige sound. Det var omkring dette tidspunkt at Gil Evans nåede frem til den erkendelse,

at det var lykkedes Davis at skabe et revolutionerende nyt sound-ideal for instrumentet, og at han dermed var blevet den første trompetist i historien, der løsrev sig fra Louis Armstrongs indflydelse; der var ganske enkelt tale om en trompet-tone med en fundamentalt anderledes bølgeform.

Samtidigt hermed -og som en konsekvens heraf- ændredes også Davis' improvisationsstil, der blev mere afslappet med en tilbagevenden til det enkle blues-agtige udtryk, som også var en del af arven fra tiden med *Eddie Randle's Blue Devils* i St. Louis. De lange og hurtige bebop-linier over komplekse akkordskift –Davis' *running style*- var nu erstattet af en langsommere og enklere melodisk opbygning, hvor det *understatede*, alt det der *ikke* blev spillet, indgik som en vigtig bestanddel af stilen. Det fornemmedes som om Davis med blot én enkelt tone var i stand til at skabe et udtryk, der sagde mere end andre musikeres alenlange improvisationer.

Inspirationen til denne spillestil kom forskellige steder fra, primært fra den unge Chicago pianist Ahmad Jamal, som dukkede op med sin klaver-trio i starten af 1950'erne. Davis beundrede Jamals lette anslag, hans tilbageholdte fraser og understatede melodik samt den afstemte interne balance i trio-spillet.⁸ I valget af pianister til sine combos de kommende år (Red Garland, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock) lagde Davis stor vægt på pianisternes evne til at spille ind i det jamal'ske sound-univers, og hans eget tilbageholdte spil og udstrakte brug af pausen i melodilinen var direkte inspireret af Jamal.

Fra *Walkin'* gik der en direkte linie til *Bag's Groove*⁹, også en medium F-blues. Med *Bag's Groove* indspilningen stod det klart, at Davis endelig havde fundet frem til den stil, hvor hans trompet-sound i mellemregistret matchede improvisationsstilen i et både afslappet og intenst musikalsk udtryk, og hvor selv ganske små virke-midler (vibrato, bends, ja, selv tekniske fejl) fik stor musikalsk effekt.

"BAG'S GROOVE" SOLOEN

Det harmoniske fundament for soloen er bluesskemaet i sin enkleste form, og specielt i starten indskrænker Davis sig til at spille over den mol-pentatone skala udvidet med den sænkede kvint (F-A^b-B^b-(C^b)-C-E^b). Også når det gælder melodik og rytmik holder Davis sig til det enklest mulige, hvor de mange indlagte pauser fokuserer fraserne i en *understated, cool* spillestil.

Enkeltheden i sololinien og det nedtonede, stabile groove sætter fokus på Davis luftfyldte og træblæser-agtige sound og giver de mange små finesser i fraseringen plads til at virke, skiftende akcentueringer, vibratoet brugt som effekt, dips og bends, det vemodige *cry* på toptonerne osv.

1950'er comboet

Det var i samarbejdet med Gil Evans omkring nonetten 1948-50, at Davis blev bevidst om, hvorledes det var muligt at skabe nøje sammenhæng mellem hans instrumental-sound og backingen, erfaringer som kulminerede med sammenspillet i den første store kvintet fra 1955. Davis' tiltagende perfektionering af trompet-sounden kom til at gå hånd i hånd med hans overvejelser over personsammensætningen af rytmegruppen og de rammer, som han skabte for dens spil, med henblik på at afbalancere solisten og backingen.

Da Red Garland og 'Philly Joe' Jones i foråret 1958 havde forladt kvartetten og blevet erstattet af pianisten Bill Evans og trommeslageren Jimmy Cobb, medførte dette naturligvis en forrykkelse af den interne balance og dynamik i rytmegruppen. Davis måtte af samme grund omlægge en del af repertoiret for fuldt ud at udnytte de nye musikeres potentialer og på ny få comboet sammenspillet til en homogen enhed.¹

Den nedtonede ensembletrommeslager Jimmy Cobb udgjorde et perfekt tandem med Paul Chambers, og med Chambers store varme sound og stabile drive lagde de i fællesskab et solidt groove for solisterne, der tålte sammenligning med Percy Heaths og Kenny Clarkes *comp* på *Bag's Groove*-indspilningen.

Den hvide pianist Bill Evans var klassisk uddannet og delte Davis' og Gil Evans' store interesse for klassisk kompositionsmusik; hans sekund-dissonerende klavervoice kombineret med et forfinet anslag havde samme sound og effekt som Gils klangfarvemættede backing til Davis i de store orkesterprojekter. Pianisten Wynton Kelly, der afløste Bill Evans omkring tidspunktet for *KoB*-indspilningen, og som også medvirkede på en enkelt af titlerne, hørte til blandt jazzens allerfineste ak-kompagnatører. Hans *comp* skabte en perfekt ramme for solisternes fraser, som han indkapslede i et raffineret rytmisk og melodisk modspil. I tilknytning hertil mestrede Kelly også Bill Evans' mere fintfølelse anslag.

Davis' to medblæsere, Coltrane og Cannonball, dannede -trods deres meget forskellige spillestile- et ideelt team til Davis i de arrangerede ensemblepassager, hvis kendetegn var det understatede og på samme tid intense og spirituelt vibrerende udtryk, der matchede hans vibratoløse, træagtige sound perfekt.

Med den endelige finjustering af sekstetten i 1958, hvor Bill Evans og Jimmy Cobb erstattede Red Garland og 'Philly Joe' Jones, havde Davis opnået præcis den konstellation af musikere, som var i stand til at honorere de særlige ideer, han arbejdede med på dette tidspunkt.

Modalitetsprincippet

Davis' fokus på sin egen sound var i hans bevidsthed uløseligt knyttet til modalitetsprincippet, den særlige sammenhæng, der eksisterer mellem tonernes horisontale og vertikale organisering, imellem skalaen og akkorden.

Inden for jazzen blev denne teori første gang formuleret af komponisten og arrangøren George Russell i hans *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*.^j Russell havde været en af de faste pensionærer i Gil Evans' lejlighed på 55th Street i slutningen af 1940'erne, og det var på denne tid og i de lange diskussioner under Evans' auspicer, at han udviklede sin epokegørende skala-teori.^k Russell beretter nedenfor om en bestemt hændelse, en samtale med Davis, der sandsynligvis har fundet sted medio 1957, og hvor Davis for alvor fik øjnene op for modalitetsprincippet rækkevidde og muligheder:

"[George] Russell continued to get together with Miles, and they challenged each other with chords. "One night Miles and I had dinner together, and we had a very serious discussion about modes. At the time, Miles was seriously looking for musicians to replace some of the guys in the band with substance-abuse problems. So we sat down at the piano and played chords. I played a chord for him, and he asked me where I got it. I tried to show him where the chord came from. And he got very interested because, by that time, I could translate any chord in terms of the Concept [*The Lydian Chromatic Concept for Tonal Organization*], and I would show Miles what its parent scale was; the scale formed a unity with the chord. Then Miles understood it. He saw that in the concept there was an objective explanation for the chord. He saw that traditional music overlooked verticality and unity. Unity was not a factor. When musicians are talking about harmony, they mean progressional harmony. They were ignorant –and still are– about a vertical concept. The Lydian Concept is based on the unity of chord and scale. That night, when Miles saw how he could use the Concept, he said that if Bird were alive, this would kill him. And it was just what Miles needed for the direction his music was taking."^l

I Nat Hentoffs berømte interview med Davis fra december 1958 får man et indtryk af en musiker, som havde gjort sig mange og grundige overvejelser over skalateoriernes muligheder i den moderne jazz.

"Listening to the master tape that would later be released as *I Loves You Porgy*, Davis commented, "Hear that passage. We only used two chords for all of that. And in *Summertime* there is a long space where we don't change the chord at all. It just doesn't have to be cluttered up." Later on, he returned to the same theme. "When Gil wrote the arrangement of *I loves you Porgy*, he only wrote a scale for me to play. No chords. And that other passage with two chords gives you a lot more free-

dom and space to hear things. I've been listening to Khachaturian carefully for six months now and the thing that intrigues me are all those different scales he uses. Bill Evans knows too what can be done with scales. All chords after all, are relative to scales and certain chords make certain scales. I wrote a tune recently that's more a scale than a line. [Milestones] And I was going to write a ballad for Coltrane with just two chords."

"When you go this way, you can go on forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. It becomes a challenge to see how melodically inventive you are. When you're based on chords, you know at the end of 32 bars that the chords have run out and there's nothing to do but repeat what you've just done-with variations."

"I think there is a return in jazz to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them. Of course, several classical composers have been writing this way for years. Too much modern jazz became thick with chords."^m

Allerede på dette tidspunkt havde Davis gjort sig en række praktiske erfaringer med modalitetsprincippet. Et år forinden, i december 1957, havde han i Paris bla. indspillet musik til en *film noir* af Louis Malle, *Ascenseur pour l'Échafaud*, sammen med en gruppe franske musikere; musikken blev til som *head arrangements* af kortere og længere varighed, som Davis skitserede på stedet, alle med udgangspunkt i modalitetsprincippet. Kort efter, i februar 1958, indspillede Davis med sekstetten sin første rent modale komposition, *Milestones*, der var bygget op omkring kun to skalaer, G-dorisk og A-æolisk i en AABA-form. Og også i orkestersamarbejdet med Gil Evans omkring indspilningen af *Porgy and Bess* august samme år improviserede Davis efter Evans' anvisninger modalt over længere stræk, bla. i *Buzzard Song*, *Gone, It Ain't Necessarily So* og *I Loves You, Porgy*.

Planlægningen af *Kind of Blue*

Davis' fokus på modalitetsbegrebet i almindelighed havde med andre ord været længe undervejs; men også den konkrete planlægning af materialet til de to indspilningssessions (d. 2. marts og 22. april 1959) havde stået på igennem længere tid og havde på forskellige tidspunkter involveret både Gil Evans og Bill Evans.

Mindst to af kompositionerne havde sekstetten sandsynligvis haft på deres *live*-repertoire i op til et halvt år forud for indspilningerne, nemlig *So What* og *All Blues*.ⁿ Sidstnævnte havde endvidere været omkring Gil Evans for en sidste finpudsning, da Davis forberedte materialet til indspilningen.^o Og mens Davis er krediteret som komponist til *So What*, så var det i mange år en dybt bevaret hemmelighed, at det faktisk var Gil Evans, der var ophavsmanden til introen for klaver og bas.^p Dette blev først offentligt kendt,

da nodeskitsen dukkede op i udgivelsen, *The Gil Evans Collection* -og med angivelse af Gil som komponist- i 1997. Det faktum, at Gil selv var til stede ved indspilningerne, er yderligere et indicium på, at han havde været dybt involveret i hele projektet, med Teo Maceros ord, "he and Miles were very tight musical partners at this time, Miles would listen to Gil."⁴

Også pianisten Bill Evans, der i øvrigt havde arbejdet tæt sammen med George Russell i tiden op til 1959, og som derfor var bekendt med modalitetsprincippet, fungerede som sparringspartner for Davis. Han var sandsynligvis medkomponist til *Flamenco Sketches*⁵ og *Blue in Green*; den modale struktur i førstnævnte blev udtænkt af Bill Evans og Miles Davis i fællesskab kort før indspilningen og udskrevet til musikerne af Bill Evans,⁶ og balladen *Blue in Green* kan kun være komponeret af Bill Evans.⁷

So What.

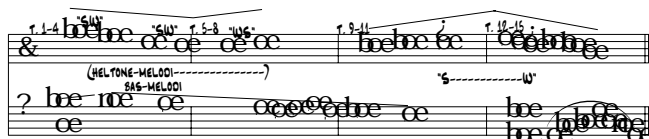
Gils drømmeagtige lille præludium for klaver og bas intonerer præcist grundstemningen i *Kind of Blue*, en svævende og afslappet tilstand, der samtidigt er præget af en moderat rytmisk fremdrift:

PRAELUDIET TIL 'SO WHAT'.

- GIL EVANS

The musical score for the prelude to 'So What' by Gil Evans is presented in four systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is characterized by a slow, floating feel, typical of the modal jazz style of the album 'Kind of Blue'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a key signature change to B-flat and a common time signature. The second system continues the melody with a key signature change to B-flat. The third system features a key signature change to B-flat and a common time signature. The fourth system concludes the prelude with a key signature change to B-flat and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

INTROENS MELODISKE KONTURER:



Selvom pianisten Bill Evans ved senere lejligheder hævdede, at det var ham der improviserede introen frem i studiet, så efterlader et flygtigt blik på disse 15 takter ingen tvivl om, at det var Gil Evans, der var ophavsmanden.

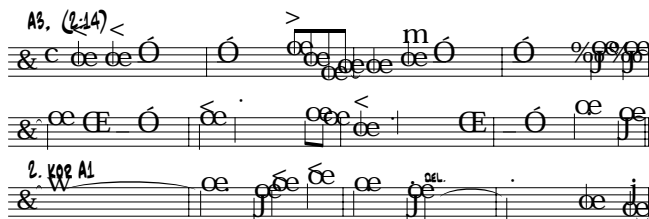
Ser man på toptonerne i klaverets højre hånds treklange, så udgør de t. 1-6 en omvendt bueform over en heltone-skala. Efter bassens vippefigurer i midten spiller klaveret t. 10-14 en række akkorder i den modsatte bueform, men nu i overvejende kromatiske bevægelser.

Bassens melodiske kontur er konsekvent nedadgående (markeret med x), og hele introen skifter mellem D- og Eb-modaliteterne, som er selve grundideen i *So What*; med andre ord, 15 takter i afstemt melodisk balance.

So What er traditionel i sin formstruktur, en 32-takter *songform* (AABA), men med et harmonisk fundament, der er rent modalt med en D-dorisk modalitet i A-delene og Eb-dorisk i B-delene. Det melodiske bas-tema og kvart-voicingen i klaverets response er begge typiske Gil Evans træk, og det er mere end sandsynligt, at Evans har været indover her i planlægningen af kompositionen.

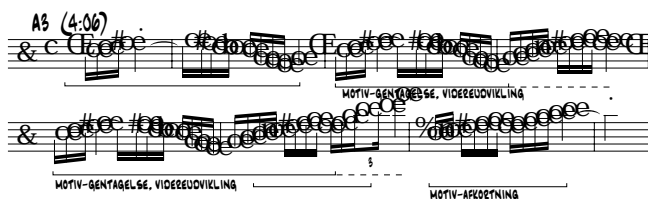
Modalitetsprincippet udgjorde en kæmpe udfordring for den enkelte musiker, der nu var tvunget til at finde frem til nye former for kreativ tænkning i improvisationsprocessen. Davis, Coltrane, Cannonball og Bill Evans taklede denne udfordring på fire vidt forskellige måder, hvor de hver især søgte ind til kernen i deres egen musikalske kreativitet for at finde en ny måde at fortælle deres historie på.

MILES:



Essensen i Davis' spil ligger ikke så meget i *hvad* han fortæller, men mere i *hvordan*. I denne knappe og enkle stil gives hver enkelt tone på ægte bluesmanér sit eget udtryk og fraseres præcist på plads i den rene Dm-akkord (A3). Bemærk hvorledes Davis i starten af 2. kor (A1) løfter melodien ud af blues-tilstanden og samtidigt skaber en tonal spænding ved i stedet at tage udgangspunkt i C-dur akkordens tre toner fra den D-doriske skala, små midler, men med stor virkning.

COLTRANE:



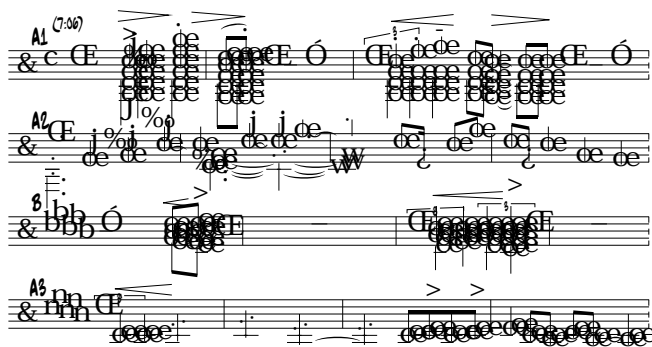
Med Coltranes entré ændres scenen totalt; han kaster sig her ud i en argumenterende proces, hvor pointen – i modsætning til Davis – ligger netop i hvad der fortælles, samt logikken i udredningen af stoffet. I sin melodilinie gentager og varierer Coltrane motiviske ideer, der er disponeret stramt og logisk sammen til én lang, ubrudt udvikling, en tilgang/tænkemåde, som kan tilskrives hans længerevarende engagement hos pianisten Thelonious Monk et par år forinden; denne nye improvisationsstil skulle komme til at præge Coltranes solokarriere i de efterfølgende år, kulminerende med *A Love Supreme* indspilningen fra 1964. Bemærk i øvrigt, hvorledes det er vigtigere for Coltrane at koncentrere sig om den musikalske ide end at holde sig strengt til det modale fundament.

ADDERLEY:



Cannonballs fortælling er –i modsætning til Coltranes– uden dybere refleksion, en funky og frit fabulerende melodilinie, der bæres fremad med en boblende livsglæde og den særlige Cannonbal'ske spiritualitet, der gennemsyrrer hver eneste takt.

BILL EVANS:



De dissonerende voicings og den 'vage' rytmeopfattelse i Bill Evans' solo var et musikalsk karaktertræk, som han delte med Gil Evans. Karakteristisk er hans forfinede anslag og klangførmelse, som bruges til at differentiere musikkens karakter i hver af de fire 8-takters perioder, A1: den diskret blokvoicede melodi, A2: en lang, flydende melodilinie med brug af kun 4-5 toner, B: snavsede, clusteragtige akkordklange, A3: single line melodi voicet med små sekunder.

Flamenco Sketches

Flamenco Sketches er den mest radikale komposition på *KoB*, når det gælder nytænkningen ud fra modalitetsprincippet. Kompositionen har hverken tema eller fast form, men består blot af en fastlagt rækkefølge af tonale centre med tilhørende skalaer samt det enklest mulige rytmegruppeakkompagnement. I *KoB* sammenhængen repræsenterer *Flamenco Sketches* 'den spanske blues', den unikke kobling mellem blues'en og spansk folkemusik, som Gil Evans fandt frem til og lancerede i kompositionen *Blues for Pablo* på *Miles Ahead* indspilningen fra 1957. Her er det spanske element repræsenteret ved brugen af den særlige spansk-frygiske skala, som indgår i kompositionen.

Hver solist bygger sin improvisation over de fem skalaer i ovennævnte rækkefølge og bestemmer selv hvornår der skal skiftes til næste modalitet. Den modale arkitektur er udtænkt af Bill Evans og Miles Davis i fællesskab kort før indspilningen. (Et lille nodenotat i Bill Evans' håndskrift og med angivelsen af de fem skalaer og deres indbyrdes rækkefølge kan ses på et foto fra selve indspilningen hos Kahn^u.

Øverst på lead sheet'et står angivet "play in sound of music scales", en slags anvisning på, hvorledes de enkelte skalaer skulle angribes. C-jonisk: den rene durskala udgør improvisationens initialiseringsfase; A^b-mixolydisk: betyder en optrapning af de tonale spændinger; B^b-jonisk: den rene durskala lægger op til, at spændingen igen udløses; den D-spansk/frygiske skala udgør det dramatiske tyngdepunkt med sine indbyggede alterationer, ^b9, [#]9 og ^b13. G-dorisk: nedtrapningsfasen, hvor solisten slutter af i en 'flad' modalitet.

Rytmegruppens gennemgående akkompagnementsfigur stammer fra Bill Evans' indspilning af Bernsteins *Some Other Time*, en rytmisk ide, som også ligger til grund for hans improvisation *Peace Piece*, begge indspillede 4 måneder forinden.^v

Flamenco Sketches er den eneste titel på *KoB*, hvoraf der findes to komplette takes. Take 1 (alt. take, udgivet i 1988^v) var musikernes første forsøg med den rent modale struktur, og efter en række *false starts* faldt alting endeligt på plads med det 6. take. Sammenholder man *the master take* med det allerførste forsøg, er det forbløffende hvor hurtigt især Coltrane og Cannonball var i stand til at omstille sig til den modale struktur og finde en praktisk udnyttelse af dens potentialer.

Davis' angreb den modale improvisation i begge takes ved at begrænse sig til et lille udsnit af udgangsskalaerne, som oftest en fire-toners akkord (G₆ i C-jonisk, D^b₆ i A^b-mixolydisk, F₆ i B^b-jonisk og Am₇ i G-dorisk); på denne måde kunne han spænde sin melodilinie op mod grundtonerne, løftet op af den lysende, mutede trompet-sound.

Coltrane anede tilsyneladende ikke hvad han skulle stille op i det første take, hvor hans solo stort set består af ureflekteret skalaspil. I det endelige take fandt han frem til *sin* løsning på den modale udfordring, nemlig at koncentrere sit spil omkring det motiviske, hvor han bla. arbejdede ud fra den samme lille ide i de tonale A^b- og B^b planer. En anden konstruktiv ide er hans forudgribelse af de enkelte skalaer som signal til rytmegruppen om at skifte tonalt center; og magisk er hans overgang fra A^b- til B^b- planet, hvor

han fastholder tonen F henover skiftet, så den pludselig "skifter farve", når den nye skala indtræder.

Også Cannonball var på herrens mark i det første take og holdt sig tæt til grundtonefornemmelsen i de skiftende skalaer. Men i masteren blomstrede hans kreativitet, og i kraft af sin uforlignelige melodiske opfindsomhed var han den eneste af solisterne, som udvidede sin solo i forhold til første take. Ligesom Coltrane forudgreb også han de skiftende modale planer i sin improvisation, og hans melodilinie over den spansk-frygiske skala er et af de emotionelle højdepunkter på dette take.

Den modale struktur var som skabt til Bill Evans' klaverspil. Hans subtile sans for klangarkitektur og dynamiske skyggevirkninger giver her den samme stemningsmættede balladekarakter, som kendetegnede *Blue in Green*, og den stillestående solo gjorde det næsten uomgængeligt, at Davis måtte på banen igen med et sidste solo-statement for at runde hele forløbet af.

KoB blev en af Davis' mest helstøbte og homogene LP'er, hvor musikken var præget af den let melankolske stemning ("kind of blue") og en afslappet -til tider introvert- spillestil som det overordnede koncept. Udgangspunktet og den gennemgående klangbund for *KoB* var den særlige udtryksfuldhed, der var blues'ens og gospelmusikkens, og som var blevet den vigtigste bestanddel i Davis' kreative udfoldelse som musiker. Davis opfattede denne tilbagevenden til den afro-amerikanske musikkulturs rødder med dens unikke vokale udtryksfuldhed som et moderne kunstnerisk udtryk for den sorte amerikaners eksistensvilkår i 1950'ernes USA, det han i et interview med Quincy Troupe formulerede som "a kind of blue experience".

"...we were walking home from church and they were playing these bad gospels. (...) That feeling had got in my creative blood, my imagination, and I had forgotten it was there. I wrote this blues that tried to get back to the feeling I had when I was six years old, walking with my cousin along that dark Arkansas road."^x

"He wanted to connect with that old woman's voice [the gospel singer from Arkansas]," says Quincy Troupe, recalling how Davis repeatedly mentioned the sound of that faceless vocalist while working on his autobiography. As Troupe tells it, it was from the same childhood memory that Miles drew the inspiration for the album's title. "He told me that many times. He characterized her and the experience of most black people in this country as being a 'kind of blue' experience."^y

KoB blev skabt af kreative musikere, der med stor præcision formåede at spille ind i og skabe det samlede koncept, der var afstukket af Davis; udgangspunktet med modalitetsprincippet og de understatede kompositioner fungerede her ikke blot som den perfekte ramme for Davis' egen spillestil og

eminente soundopfattelse, men virkede samtidigt som en forløsende faktor for de øvrige musikeres spil. Fx. var det her, at Coltrane for alvor fik greb om det musikalske potentiale i den idemæssige, motiviske udvikling af solo-improvisationen; og Cannonball fik den fornødne frihed til at fokusere sin improvisation i den funky, spirituelle spille måde, som skulle blive kendetegnende for hans efterfølgende solokarriere.

Gil havde en central betydning for hele projektet som mentor for både Davis og Russell. Davis' bevidstgørelse om, hvordan man skabte nøje overensstemmelse mellem spillestil og akkompagnementet voksede gradvist frem af hans diskussioner med Evans og i deres fælles projekter, *Birth of the Cool*, *Miles Ahead* og *Porgy and Bess*. Og endelig var Gil vigtig som fødsels-hjælper i Davis' i tilrettelæggelse af oplæggene (bla. til *So What* og *All Blues*) og som den inspirerende ånd, der svævede over vandene ved selve indspilningerne.

På det kompositoriske plan finder man overalt Gil Evans' fingeraftryk, i brugen af Paul Chambers' bas som melodibærende instrument (*So What* og *All Blues*), klaverets kvart-voicing (*So What*), den enkle treklangs-voicing af blæserne samt den vibratoløse ensemble-sound (*So What*, *All Blues*, *Freddie Freeloader*) med rødder helt tilbage til *Birth of the Cool* projektet. Også de minimalistiske kompositioner var et resultat af Gils tidlige indflydelse og hans råd til Davis om ikke at anvende for mange toner, jo færre virkemidler, desdo større effekt, jvf. citatet i starten af artiklen.

Det formmæssige design på *KoB* skal tilskrives Davis, der som orkesterleder gik ind og tog ansvar for den praktiske tilrettelæggelse af indspilningerne. Bla. hans nøje overvejelser over solisternes rækkefølge i de enkelte *takes* bærer vidnesbyrd om en stor musikalsk arkitekt, som suverænt gik ind og samlede de mange tråde til en homogen musikalsk helhed, næsten som en fastlagt komposition, men med indbyggede variable.

Noter

^a Miles Davis i Crawford 1996 p. 225-26.

^b Miles Davis i Crawford 1994 p. 28-31.

^c Nisenson p. 147.

^d Ashley Kahn, *Kind of Blue, The Making of Kind of Blue* og Eric Nisenson, *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*.

^e Miles conceived these settings only hours before the recording dates and arrived with sketches which indicated to the group what was to be played. Therefore, you will hear something close to pure spontaneity in these performances. The group had never played these pieces prior to the recordings and I think without exception the first complete performance of each was a "take."

Although it is not uncommon for a jazz musician to be expected to improvise on new material at a recording session, the character of these pieces represents a particular challenge.

(Bill Evans, fra covernoterne til LP'en *Kind of Blue*.)

^f indspillet 29. april 1954 med J.J. Johnson (tb), Lucky Thompson (ts), Horace Silver (p), Percy Heath (b) og Kenny Clarke (dr).

- ^g I disse år indspillede Davis mange kompositioner fra Jamal-trioens repertoire og med åbenlys inspiration fra Jamals arrangementer; dette gjaldt bla. *But Not For Me*, *Gal In Calico*, *Will You Still Be Mine*, *Surrey With a Fringe On Top*, *Just Squeeze me*, *My Funny Valentine*, *I Don't Wanna Be Kissed*, *Billy Boy*, *Ahmad's Blues*, og *New Rumba*.
- ^h se note 7.
- ⁱ "Bill had this quiet fire that I loved on piano. The way he approached it, the sound he got was like crystal notes or sparkling water cascading down from some clear waterfall. I had to change the way the band sounded again for Bill's style by playing different tunes, softer ones at first. Bill played underneath the rhythm and I liked that, the way he played scales with the band. Red's playing had carried the rhythm but Bill underplayed it and for what I was doing now with the modal thing, I liked what Bill was doing better." (Davis p. 226.)
- ^j udgivet i 1959 på Russels eget forlag, Concept Publishing Company, New York.
- ^k Yet Russell asserted that the time he spent with Gil was fundamental to his development. Gil encouraged him to follow his destiny, telling Russell he saw him becoming not only an important composer but a consummate artist. As Russell explained, "So Gil's influence on me was spiritual. Gil lit my spiritual way, and with the heat of his own essence gave me the strength to follow a certain direction." (Hicock p. 57.)
- ^l Nisenson p. 72.
- ^m Hentoff 1958, her citeret efter Carner p. 91 og Hentoff 1962 p. 208)
- ⁿ Cobb claimed that "we had played ['So What'] once or twice on gigs." (Kahn p. 96.)
- ^o However, many of the numbers are the result of long, hard effort. It often takes some time for a piece to jell, even with a group as great as this one.
"All Blues," a remarkable waltz written by Davis, took almost six months to compose. When he had it, he took it to Gil Evans, a close friend with whom he has collaborated on several albums, to get it ready for recording.
"I wrote it in 4/4," Miles says, "but when we got to the studio it hit me that it should be in 3/4. I hadn't thought of it before, but it was exactly right." (Gleason)
- ^p he contention that the prelude was Gil's creation is furthered by his widow, Anita Evans, who recalls being told by her husband that he had written it. (Kahn p. 112.)
- ^q se citatet i starten af artiklen (note 3).
- ^r "Flamenco Sketches" was something Miles and I did together." (Bill Evans i Kahn p. 98.)
- ^s Et lille nodenotat i Bill Evans' nodeskrift og med angivelsen af de 5 skalaer og deres indbyrdes rækkefølge kan ses på et fotografi fra indspilningen i Kahn p. 70.
- ^t "One day at Miles' apartment, he [Miles] wrote on some manuscript paper the symbols for G-minor and A-augmented. And he said, 'What would you do with that?' I didn't really know, but I went home and wrote 'Blue in Green'." (Bill Evans i Blumenthal p. 92.)
"That morning before the date I went to his apartment. I sketched out "Blue in Green," which was my tune and I sketched out the melody and the changes to it for the guys." (Bill Evans i Kahn p. 98.)
- ^u Kahn p. 70 og 132.
- ^v *Peace Piece* findes udgivet på LP'en *Everybody Digs Bill Evans* (Riverside RP-1129 og *Some Other Time* som bonus track på CD udgivelsen fra 1991 (OJCCD-068-2), begge indspillede d. 15. december, 1958.
- ^w *Miles Davis, The Columbia Years 1955-1985* (C5X 45000).
- ^x Miles Davis i Davis p. 234.
- ^y Kahn p. 151.

Litteraturliste

- Carner** Gary Carner, *The Miles Davis Companion. Four Decades of Commentary*. (Schirmer Books, New York, 1996.)
- Blumenthal** essay i noterne til *Miles Davis & John Coltrane. The Complete Columbia Recordings 1955-1961*. (Columbia/Legacy 65833.)
- Crawford 1994** Marc Crawford, "Portrait of a friendship". (*Down Beat*, februar 1994.)
- Crawford 1996** Marc Crawford, "Memories of Miles". (*Daily Challenge*, 21. oktober 1991, genoptrykt i *The Miles Davis Companion*.)
- Davis** Miles Davis with Quincy Troupe, *Miles The Autobiography*. (Simon and Schuster, New York, 1989.)
- Gleason** Ralph J. Gleason, "Composed for 6 Months, Then Made Tune a Waltz". (*Des Moines Register*, 20. juni 1959.)
- Hentoff 1958** Nat Hentoff, "An afternoon with Miles Davis". (*Jazz Review* december 1958.)
- Hentoff 1962** Nat Hentoff, *The Jazz Life*. (Da Capo Press, New York 1975.)
- Hicock** Larry Hicock, *Castles Made of Sound. The Story of Gil Evans*. (Da Capo Press, 2002.)
- Kahn** Ashley Kahn, *Kind of Blue, The Making of Kind of Blue*. (Da Capo Press, 2000.)
- Nisenson** Eric Nisenson, *The Making of Kind of Blue: Miles Davis and His Masterpiece*. (St. Martin's Press, New York, 2000.)
- Russell** George Russell, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. (Concept Publishing Company, New York, 1959.)

Peder Kaj Pedersen:

Finn Egeland Hansen og populærmusikken

Introduktion til et oversat skrift i den tidlige Hansens forfatterskab

Populærmusik indtager ingen central plads i Finn Egeland Hansens forskning og forfatterskab, lige som han næppe i sit virke som universitetslærer har beskæftiget sig nævneværdigt med at inddrage populærmusik i undervisningen. Det har der været folk til. Imidlertid kan man rundt omkring hos den sene Finn Egeland finde henvisninger til og synspunkter på aspekter af populærmusik. Sådanne er aldrig hovedsagen i de ræsonnementer og analyser, der gennemføres, og der er ikke tale om nogen egentlig drøftelse af de populærmusikaspekter, som han finder anledning til at inddrage.

I det seneste af disse skrifter, manuskriptet *Layers of Musical Meaning*,¹ omaler han nogle eksempler på repertoarer af musik, som har mange relativt ens eksemplarer. Det gælder visse gregorianske melodier, og det gælder Vivaldis koncerter, hvorom det er blevet sagt, at "[...] he wrote one violin concerto, but [...] he wrote it 500 times [...]" (*Layers* s. 5) Og han fortsætter så med følgende formulering:

Something along the same lines may be said about today's pop music, which in its mainstream deliberately aims at a certain uniformity without any offensive innovations or experiments. Nonetheless each new CD from the pop stars is proclaimed as something new and "better than ever" – something you must absolutely own. And yet again the point is that the musical experience from number to number may to some degree be the same – without, however, being identical. (loc. cit.)

Uden for en videnskabelig diskurs ville karakteristikker som udvendig, "summarisk", "skråsikker" melde sig.

Retfærdigvis skal det siges, at det ikke er sådan, at den sene Finn Egeland savner gehør for populærmusik som sådan. En formulering som den følgende er vel ikke ganske skæv.

¹ Finn Egeland Hansen: *Layers of Musical Meaning*, manuskript under udgivelse. Af diskretionsgrunde, som følger naturligt af nærværende skrifts karakter, har det ikke været muligt at indhente tilladelse til at citere fra dette manuskript. Jeg håber det går alligevel.

In improvised music such as jazz the ability of the metric code to continue across rests and rhythmic structures, which in nearly every respect contradicts the basic 4/4, is of crucial importance. The precision with which the rest of the group comes in after a 128 bar drum solo with almost incoprehensibly complex rhythms and counter-rhythms testifies to that. (*Layers* s. 20)

Hansen har også blik for den problematik, at man kan bedømme musik gennem forkerte koder. Advarer mod at bedømme musik "through wrong codes", som f.eks. når man fra det 18. til det 20. århundrede har følt gregorianske melodiers tonalitet som

a strange and in some way distorted variant of major/minor tonality – the only tonal code they were familiar with.

The subtonal cadences are experienced as cadences without leading note, and the wrong position of tones and semitones in the scale (into which are falsely imposed a kind of tonic) as strange and suggestive distortions of the tonality they are confident with. Such a way of listening is not only wrong but dangerous as well. It is wrong because Medieval man cannot possibly have experienced the subtonal cadences as alternative or alienated versions of the subsemitonal cadences, inasmuch as it is not until the ars nova period that we encounter musical phenomena which may be compared to the modern concept of a leading note. Furthermore, it is dangerous to try to understand old music through modern codes, because it (consciously or unconsciously) may lead to the conception that the present set of musical codes is the yardstick to apply to all music. We are forced to conclude that the best way of listening to old music is to do it through the original codes. (*Layers* 102f)

Vise ord. Men gælder de ikke også i forhold til populærmusik.

For at belyse problemstillingen må man interessere sig for den tidlige Finn Egeland.

Som dokumentation følges denne artikel af en kildekritisk udgave af en tekst af den tidlige Egeland. Ikke en videnskabelig tekst men et stykke formidling, en populærvideenskabelig opsats. Men dog indikativ for en tilgang, nogle kriterier osv. En kilde.

Populærmusik var næppe opfundet som begreb, da FEH i 1963 skrev prisopgave de europæiske toneartsystemer og deres akustiske og æstetiske teorier og tog magistergraden i 1964. Han blev kandidatstipendiat i 1965, si-

den amanuensis og lektor ved ÅU. Det var i de første år, at han fattede interesse for den populærmusik som var ved at bryde nye veje. Det ses af den kilde, som udgives her.

Et pionerarbejde måske, i den forstand at det var en universitetsvidenskabsmand, der foldede sig ud offentligt. Teksten kan tale for sig selv. Men nogle få kommentarer.

Men dog en tendens i tiden. Marschner taler i 1973 om den habilitering af TB, som begyndte i 1965.²

Per Nørgård gav en bold op.³ Per Nørgård var først. Skaber egen stil.

Finn Egeland er på samme linie. Han behandler denne musik helt og aldeles som den klassisk skolede musikteoretiker. Med kunstmusikalske kriterier. Der tales om "kunstneriske spændinger i det færdige værk", "den kunstneriske kvalitet af deres værker", som gør, at overordentlig mange musik-fag-folk er Beatles-fans, og man beskæftiger sig med John Lennons tekster på gymnasie- og universitetsplan.

Der knyttes kommentarer til teksternes litterære værdi. De tidlige Beatles-sanges tekster frakendes en sådan litterær værdi, men disse sange reddes af den afvæbnende humor, der altid gemmer sig og som understreges af det musikalske arrangement og The Beatles' synge- og spillemåde. Det bliver bedre, idet de senere teksters associationsrige sprog gør dem læseværdige. Men bortset fra den litterære værdi udmærker John Lennon teksterne sig ved en sproglig rytme og et klangfuldt ordvalg, der gør dem meget egnede til musikalsk udsættelse, et forhold, der givetvis skyldes samarbejdet med komponisten Paul McCartney. Han, på sin side, former på forbilledlig vis melodierne over teksten således, at såvel den melodiske linje som teksten udfolder sig naturligt. Dertil kommer, at Paul McCartney er en usædvanlig opfindsom komponist. Hver eneste af hans melodier indeholder rytmiske og melodiske finesser, der selv ved talløse gennemspilninger bevarer deres friskhed.

De har skabt deres egen harmoniske stil. En treklang er en akkord, der består af tre forskellige toner med indbyrdes tertsafstand. [terts uforklaret]. For det første er grundtone-fornemmelsen svækket ganske enormt.

Nu er det klart, at ønsket om at svække grundtonen og at undgå dur/mol systemets spændinger mellem akkorderne ikke resulterer i at komponisten kan gøre som han vil. Følgen af disse ønsker bliver, at der må udkrystalli-

² Bo Marschner: "The Beatles' musik – En kritisk studie", et såkaldt "forskningsfragment" fra 1973 publiceret i *Cæcilia Årbog 1995-97*. Århus: Musikvidenskabeligt Institut 1997, s.113-44. Op. cit. s.121.

³ Per Nørgård: "Komponisten Paul McCartney." Dansk Musiktidskrift 4, 1966, s.108-109.

sere sig nye lovmæssigheder for akkordvalg. Det skal her blot nævnes, at disse lovmæssigheder på mange punkter minder om de harmoniske regler, der var gældende i de tre første fjerdedele af det 17. århundrede.

Det blev lærestof

Som eksempel kan tjene analysen af en vending i Lennon McCartney "For No One" i en udbredt lærebog. Passagen angives som eksempel på funktionsløs harmonik, dog med et (?) efter, i afsnittet "Udvidet akkordik" (60-63), og sammen med et eksempel fra Debussy: Præludium til en fauns eftermiddag.⁴

Det er melodifragmentet svarende til "The day breaks, your mind aches, osv.: 8 takter. Det kan harmoniseres I c-dur (prøv selv!), men det er harmoniseret med en trinvis faldende bas fra c til f, og med en "amputeret tonal kadence" i F-dur, en halvslutning. Melodien er utvetydigt i c-dur, akkompagnementet klart i F-dur. Diskrepansen tages der ikke hensyn til. Den tonale kadence er brugt som kliche og uden hensyn til denne diskrepans.

"Det er såmænd så enkelt, bare man forstår at finde på." (63) Eksemplet står endda "med et ben på bitonalitetens grund – dér hvor to tonearter klinger samtidigt." (64)

Og må det tilføjes: ud igen i næste udgave.⁵ Eksemplet er udgået, og der er tilføjet et selvstændigt kapitel om "Rockharmonik" (69-74), hvor vendingen SS – T omtales generelt som noget der "forsøgsvis" er blevet kaldt "rockdominanten". Som eksempel anføres Townshend's My Generation, hvor "der udelukkende forekommer SS og T", og hvor der også er et eksempel på en "udvidelse" af forbindelsen, Elton John/Taupin: Don't let the sun go down on me", hvor man i C-dur har slutvendingen Ab – Bb – C (70)

Bevidsthed om sounden. "For No One" (Revolver) er der instrumentale mellemspill for henholdsvis cembalo og valdhorn, i For No One udformet således, at hornsoloen vender tilbage under sidste strofe. Disse instrumentale udskjelser kan med nogen ret betegnes som pasticher. Cembalosoloen minder om et klaverstykke af Bach, hornsoloen om en koncert af Mozart

Man må beundre den dygtighed, hvormed arbejdet er udført, hvad enten det drejer sig om "I'm Only Sleeping", hvor det mærkelige saxofonagtige instrument blot er en elektrisk guitar spillet bagfra, som det er formuleret, eller den fuldstændig elektroniske gennemførte "Tomorrow Never Knows".

Det siger noget om allerede den unge Hansens pondus, at han har fået en avis til at tage en kronik med nodeeksempler. Man kan genkende Hansen argumenter bag manchetten.

⁴ Første udgave af Jens Brincker: Musiklære og musikalsk analyse. IV del: Harmoni. København: Engstrøm & Sødring 1974, s. 63.

⁵ Jfr. Jens Brincker og Inge Bruland: Musiklære og musikalsk analyse. II Harmoni. København: Engstrøm & Sødring 1990.

Stofområdet blev ikke Egelands sag. Hvad var det der gik galt? Her bevæger vi os ud i det hypotetiske, der kontrafaktiske: hvad nu hvis Egeland var blevet ansat på AaU allerede i 1976, hvor han var ansøger?

Historiens markante fejltagelser

Da han blev det i 1990, altså ca. 15 år for sent, skulle det blive andre anliggender, der blev hans. I 1995/96 at de studerende ikke gider den nye musik, og at dem der har magten skulle dekretere, at det skal de.

Kan der gøres noget? Også fordi han jo bare går af som institutleder og professor, ikke som forsker.

Editionsprincipper: fassung letzter Hand, idet vi dog ikke kender andre kilder. Ikke fuldstændig korrekturlæst. Stiltiende normalisering. Ikke tynde teksten af fodnoter og editoriske finurligheder. Den slags i apparatet. Som dog heller ikke er nødvendigt her.

FINN EGELAND HANSEN:



The Beatles og den gode pop¹

Den melodiske linje er en af de vigtigste om ikke den vigtigste musikalske faktor i næsten al musik, såvel instrumentalmusik, som musik med sang. Til en melodi med underlagt tekst stilles et dobbelt kunstnerisk krav. For det første skal melodien passe til teksten. Her tænkes ikke så meget på tekstens indhold – en sørgelig melodi til en sørgelig tekst – som på tekstens rent sproglige kvaliteter, versemål, strofebygning, sproglig intonation osv.

For det andet skal melodien rent musikalsk kunne stå alene. Det vil sige, at melodien skal bevare sit musikalske udtryk, selv om man spiller den på et instrument. Disse krav gælder i særlig grad viser og viseagtige melodier. Det er derfor noget af en balancekunst at skrive en god vise-melodi. Lettest bliver det naturligvis for komponisten, når han skriver sine tekster selv. Det viser sig imidlertid, at resultatet i så fald meget hyppigt bliver dårligt. Det er, som om det gode kunstneriske resultat kræver en vis genstridighed hos teksten, en genstridighed, der giver sig udslag i kunstneriske spændinger i det færdige værk.

Er komponisten selv tekstforfatter fristes han ofte til at springe over, hvor gærdet er lavest, det vil sige at undgå problemerne i stedet for at løse dem. En meget tilfredsstillende kombination er derimod den, hvor tekstforfatter og komponist arbejder sammen. Musikhistorien udviser mange eksempler på sådanne forfatter-komponist par: Gilbert/Sullivan, Brecht/Weill, Rodgers/Hammerstein, for at nævne et par eksempler inden for de populære musikalske genrer, og som de sikkert bedst kendte af alle John Lennon/Paul McCartney. Når deres sange har kunnet bevare deres popularitet og når

¹ Artiklen er en kronik, et såkaldt "Strejftog", trykt i Aarhus Stiftstidende den 13.12.1967. Den er forsynet med et portræt af forfatteren, og med følgende redaktionelle manchetter:

"Strejftøget er ikke 'nemt', men heller ikke sværere, end det er nødvendigt, hvis man som musikinteresseret vil forstå, hvad det særlige er ved den populære pop-gruppe The Beatles' spillestil. Amanuensis ved Musikinstituttet, mag.art. Finn Egeland Hansen fortæller om teknikken bag The Beatles' snilde, smag og humor." Portrættet og de to nodeeksempler, som kronikken rummer, er her reproduceret fra en fotokopi af den originale avis.

interessen for deres videre udvikling er usvækket, ja snarere styrket gennem de senere år, skyldes det først og fremmest den kunstneriske kvalitet af deres værker. Overordentlig mange musik-fagfolk er Beatles-fans, og man beskæftiger sig med John Lennons tekster på gymnasie- og universitetsplan.

Nu må det retfærdigvis, at teksterne til de fleste tidlige Beatles-sange ikke har nogen litterær værdi, men selv i disse tekster gemmer der sig altid en afvæbnende humor, der understreges af det musikalske arrangement og The Beatles' synge- og spillemåde. Det er denne humor, man savner så totalt i amerikansk, tysk og dansk pop. Blandt de nyere Beatles-tekster findes adskillige hvis associationsrige sprog absolut gør teksterne læseværdige: "Norwegian Wood", "Eleanor Rigby" og "A Day in the Life" for at nævne et eksempel fra hver af de tre seneste LP plader Rubber Soul, Revolver og Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band.

Men bortset fra den litterære værdi udmærker John Lennon teksterne sig ved en sproglig rytme og et klangfuldt ordvalg, der gør dem meget egnede til musikalsk udsættelse, et forhold, der givetvis skyldes samarbejdet med komponisten Paul McCartney. Han, på sin side, former på forbilledlig vis melodierne over teksten således, at såvel den melodiske linje som teksten udfolder sig naturligt. Dertil kommer, at Paul McCartney er en usædvanlig opfindsom komponist. Hver eneste af hans melodier indeholder rytmiske og melodiske finesser, der selv ved talløse gennemspilninger bevarer deres friskhed.

*

Er det således komponistens melodiske opfindsomhed, der overbeviser den musikalske fagmand om den kunstneriske værdi af Beatles-numrene, er det vel i første række det musikalske arrangement, der har skaffet The Beatles deres enorme popularitet. Standard-arrangementet for et stykke "pigtråd" kan skematiseres således:

- 1) Melodien synges en- og flerstemmigt, hyppigt således at versene er enstemmige og omkvædet flerstemmigt.
- 2) En elektrisk bas-guitar lægger bunden i rytmisk og harmonisk henseende.
- 3) En eller flere elektriske guitarer fylder klangligt ud mellem sangstemmer og bas. Guitarerne tager den melodiske føring i for-, mellem- og efterspil.
- 4) Eventuelt understøttes rytmen af slagtpøj.
- 5) Eventuelt benyttes andre melodiinstrumenter, såsom fløjte, klarinet osv.

*

Helt afgørende for den klanglige virkning er valget af de akkorder, der lægges under melodien for at understøtte denne harmonisk. På dette punkt er beat-musikken og i særlig grad Beatles-numrene interessante, idet de har skabt deres egen harmoniske stil.

Langt det meste af den musik, der er skrevet fra ca. 1650 til 1900 og den populære musik i det 20. århundrede, er i harmonisk henseende behersket af det såkaldte dur/mol system. Et musikstykke i dur/mol systemet er karakteristisk ved, at det har en såkaldt grundtone. Grundtonen udmærker sig ved at være melodiens tyngdepunkt, således at melodien føles at være i ro og balance, når man befinder sig på grundtonen. Den sidste tone i en dur/mol melodi er altid grundtonen. Man kan vise grundtonens betydning ved følgende eksperiment:

Spil eller syng en eller anden dansk skolesang for en forsøgsperson, der ikke kender melodien. Bryd melodien af lige før de sidste to-tre toner, og forsøgspersonen vil med næsten hundrede procents sikkerhed være i stand til at gøre melodien færdig og slutte korrekt på grundtonen.

Vi har altså, fordi vi fra barnsben har hørt tusindvis af dur/mol melodier, en tydelig fornemmelse af grundtonens placering.

Når man sætter harmonier til en dur/mol melodi benytter man med forkærlighed tre akkorder, nemlig treklangen på grundtonen, treklangen på den tone, der ligger fem toner (en såkaldt kvint) over grundtonen, og treklangen på den tone, der ligger fem toner under grundtonen. Disse tre hoved-treklange kaldes henholdsvis tonika-, dominant- og subdominant-treklangen. En treklang er en akkord, der består af tre forskellige toner med indbyrdes tertsafstand. Melodien til "Du danske sommer, jeg elsker dig" begynder med de tre toner i en treklang. Foruden at være bundet til bestemte akkorder i en dur/mol melodi er også akkordernes rækkefølge behersket af visse lovmæssigheder.

Beat-musikken harmonik afviger temmelig stærkt fra dur/mol systemet. For det første er grundtone-fornemmelsen svækket ganske enormt. Prøv for eksempel om folk, der ikke kender "Yesterday", "Girl" (Rubber Soul) og "For No One" (Revolver), er i stand til at gætte melodiernes slutninger. Denne afsvækkelse af grundtonen giver sig i øvrigt i mange Beatles melodier udslag i, at numrene egentlig ikke har nogen slutning men blot fader langsomt ud. I "For No One" fader der ikke ud, men man har en tydelig fornemmelse af, at melodien slet ikke kan standse men burde fortsætte i det uendelige.

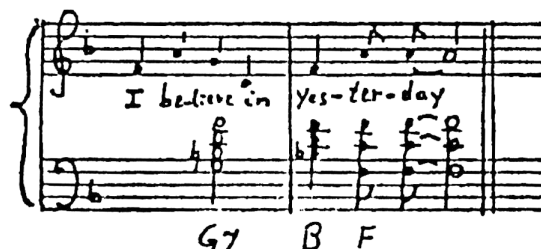
Også i brugen af akkorder afviger Beatles arrangementer meget fra dur/mol systemet. Ganske vist arbejder beat-musikken med treklange som akkordgrundlag, men de stilles ofte helt anderledes sammen end i dur/mol systemet. Denne frihed i akkordsammenstillingen er af mange musikfolk blevet betragtet som en ubehjælpssomhed, et udtryk for manglende kunnen hos beat-musikerne. Dette synspunkt er ganske forkert. Dur/mol systemets love for akkordsammenstillinger er betinget af ønsket om at understrege toneartens grundtone. Følgelig er det ganske konsekvent og logisk at sløjfe disse love, når man ønsker at svække grundtonefornemmelsen; og at hævde at musik med stærk grundtonefornemmelse skulle være bedre end musik med svag grundtonefornemmelse er ikke holdbart. Så at sige al musik fra

middelalderen, folkemusik og meget af det 20. århundredes kunstmusik har ingen eller kun en svagt etableret grundtone.

Et enkelt eksempel kan illustrere, hvorledes akkordfølgen hos The Beatles afviger fra dur/mol systemet. Hvis en F dur melodi på tredjesidste tone har en G dur septim akkord og på den sidste tone en F dur akkord, vil den mellemliggende akkord i de fleste tilfælde være en C dur akkord eller en C dur septimakkord:



Melodien til "Yesterday" har ligesom ovenstående eksempel en G dur septimakkord som tredjesidste og en F dur akkord som sidste akkord, men den mellemliggende akkord er her en B dur:



Hvis man spiller det første eksempel, kan man tydeligt fornemme denne psykologiske spænding, der binder de to første akkorder sammen, og som kræver en efterfølgende F dur akkord for at understrege grundtonen. I modsætning hertil giver det andet eksempel et mere statisk indtryk. Man følger egenværdien af den enkelte akkord, spændingen mellem akkorderne er væk, og den afsluttende karakter af slutakkorden er stærkt svækket.

Nu er det klart, at ønsket om at svække grundtonen og at undgå dur/mol systemets spændinger mellem akkorderne ikke resulterer i at komponisten kan gøre som han vil. Følgen af disse ønsker bliver, at der må udkrystallisere sig nye lovmæssigheder for akkordvalg. Det skal her blot nævnes, at disse lovmæssigheder på mange punkter minder om de harmoniske regler, der var gældende i de tre første fjerdedele af det 17. århundrede.

Det er de elektriske guitarer, der frembærer akkorderne i et beatnummer, og den meget varierede men altid meget klangfulde, næsten orgelagtige "sound" fra disse instrumenter står fortrinligt til det statiske akkordvalg med understregning af den enkelte akkords klang.

I øvrigt er det forbløffende, i hvor høj grad de elektriske guitarer kan gøre det ud for et helt orkester, som for eks. i de instrumentale mellemspill i "Girl" (Rubber Soul) og "And Your Bird Can Sing" (Revolver).

*

Ved siden af guitarerne udgør sangstemmerne den væsentligste del af klangbilledet. Det er karakteristisk, at ingen af de fire herrer er basser. Den dårligst syngende, Ringo, er baryton ligesom George Harrison, medens Paul McCartney og John Lennon, der er forsanger i størsteparten af deres numre, synger i tenor-lejet. Dette bevirker, at teksten altid står klart og tydeligt. I øvrigt er John Lennons stemme lys, nærmest sprød i klangen, ikke ulig Harry Belafontes. Denne klang kan opnås ved at spænde halsmuskulaturen og betragtes blandt kunstsangere som uheldig, da den er meget anstrengende og opslidende for stemmebåndene. Ikke desto mindre har de nævnte sangere nu sunget i mange år, og deres sang virker alt andet end anstrengt. Måske ligger hemmeligheden i, at de synger temmelig svagt i en mikrofon.

I de fleste af Beatles numrene findes kortere eller længere afsnit med flerstemmig sang. I en sang som "Michelle" (Rubber Soul) synger Paul McCartney melodien, medens John Lennon og George Harrison nynn timer akkordakkompagnementet. Denne "brummen i det fjerne"-teknik anvendes i mange andre sange, f. eks. "Here, there and everywhere". (Revolver). En anden og meget karakteristisk flerstemmig teknik er den, vi finder anvendt i omkvædet til "Drive my Car" (Rubber Soul). Her er der ikke tale om flerstemmighed i egentlig forstand, idet alle tre sangstemmer synger den samme melodi, de begynder blot på forskellige toner. Denne teknik, som man i forbindelse med gregoriansk kirkemusik kan læse om allerede ca. år 900, virker nærmest som en klanglig forstærkning af melodien. Egentlig flerstemmighed, dvs. afsnit, hvor to eller flere synger virkelig forskellige stemmer, findes hyppigst i forholdsvis korte afsnit og altid anbragt på strategisk vigtige steder i sangen. Et særlig smukt eksempel er slutningen af Eleanor Rigby, hvor omkvædet "All the lonely people where do they all belong" synges af Paul McCartney, medens John Lennon synger tekst og melodi til forspillet "Ah, look at all the lonely people".

*

Foruden den gængse pigtrådsbesætning har The Beatles i adskillige numre anvendt en række musikinstrumenter, der normalt hører hjemme i andre musikalske genrer. Således er "Yesterday", "Eleanor Rigby" og "She's Leaving Home" (Sgt. Pepper) forsynet med meget stemningsmalende strygerakkompagnement. I "In my Life" (Rubber Soul) og "For No One" (Revolver) er der instrumentale mellemspill for henholdsvis cembalo og valdhorn, i For

No One udformet således, at hornsoloen vender tilbage under sidste strofe. Disse instrumentale udskejelser kan med nogen ret betegnes som pasticher. Cembalosoloen minder om et klaverstykke af Bach, hornsoloen om en koncert af Mozart og akkompagnementet i "Eleanor Rigby" kunne være pillet ud af Sjostakovitch.

Alligevel følger di sig ganske naturligt ind i helheden, dels fordi det akkordmæssige grundlag er det samme som i sangenes øvrige afsnit, men mest fordi man accepterer disse fremmedelementer som uhøjtidelige og vittige, men derfor ikke ualvorlige forsøg på at skabe klanglig afveksling.

Mere radikale eksperimenter i klanglig retning findes i "Tomorrow Never Knows" (Revolver) og "A day in the life" samt i mindre omfang i "I'm Only Sleeping" (Revolver), og "Strawberry Fields forever". I disse numre har man ved forskellig elektronisk forvrængning af instrumenternes klang skabt en række interessante lydkulisser. Man må beundre den dygtighed, hvormed arbejdet er udført, hvad enten det drejer sig om "I'm Only Sleeping", hvor det mærkelige saxofonagtige instrument blot er en elektrisk guitar spillet bagfra, eller den fuldstændig elektroniske gennemførte "Tomorrow Never Knows".

Det er givetvis en meget effektiv opreklamering, der i sin tid har bragt The Beatles frem, men det er deres tekniske dygtighed, kunstneriske snilde, smag og humor, der gør, at deres musik stadig og formentlig altid vil stå som et af de mest vellykkede forsøg på at skabe en populær musikalsk genre.

FINN EGELAND HANSEN

Hr Professor Finn Egeland Hansen

Som enhver skolebibliotekar, vil jeg benytte denne lejlighed til at inddrive de bøger, som du igennem mange år har skyldt biblioteket.

Det har ikke været en let opgave at inddrive materialer fra dig Finn, 72 hjemkaldelser – jeg tror det er rekord - men jeg gør det er ikke for at så skår i din glæde, tværtimod gør jeg det for at lette din samvittighed.

Jeg har i dagens anledning tænkt mig at gennemgå listen, for derigennem muligvis at hjælpe lidt på din hukommelse og således, at når du kommer hjem, så har du en chance for at finde bøgerne.

1 Lad mig starte med den første: Die Orgel im Altertum, lånt d. 16/12/1998.

Jeg husker tydeligt da du foreslog denne titel med argumenter om, at dette var et absolut "must" for instituttet. En grundbog for 1. års studerende. Men desværre har de studerende jo ikke haft megen glæde af denne titel, da du straks lånte den og har beholdt den lige siden. Et digert værk er det, det skal jeg indrømme, og en overgang overvejede jeg at anskaffe den i 2 eksemplarer, men det er blevet ved overvejelsen, da der ikke har været yderligere forespørgsler på bogen.

2 Nr. 2. Kys mig meget – en rejse i Latinamerikansk musik lånt d. 5/1/1977.

Om det var p.g.a. titlen, at du lånte denne, skal jeg lade være usagt, men det undrer mig såre at du har lånt bogen, da jeg kender din holdning til folkemusik og andet eksotisk "møg". Men måske handler bogen mere om kys end om musik. Der er dog en del reserveringer på denne, hvorfor jeg må bede dig om at aflevere straks.

3 Nr. 3. Musicals – Storbyscene og drømmerum, lånt d. 13/1/1986.

Det er dejligt at se, at du engang havde lyst til at udvide din horisont. Vi ved jo alle at musicals ikke lige er din kop te, men at du skal bruge så lang tid på at sætte dig ind i dette område forbavser mig, for det skulle vel ikke være sådan, at du har en skjult passion for genren. Jeg ved at bogen ikke ligefrem er et digert værk, så var det ikke på tide at aflevere. I øvrigt fås den antikvarisk.

4 Nr. 4 Den lille rødhætte af Axel Kjærulf, lånt d. 14/5/1936.

Finn din søn er blevet voksen, du selv er blevet en ældre herre så helt ærligt ---. Jeg mindes da også de sange, som min mor sang da jeg var lille, men de væsentligste har jeg lært udenad, og jeg synes helt ærligt at du har haft god tid til det. Så lad nu yngre forældre komme til, så også børn af i dag kan få del i vores kulturarv.

5 Nr. 5. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften af Dilthey, lånt d. 14/2/1976.

Alene af titlen forstår man, at det må tage tid at læse dette værk. Men at spille 30 år af sit liv på dette, synes jeg er for meget, og er vi ikke enige, så kunne du jo altid forny. Den mulighed forefindes altid, men måske har du ikke været klar over det før nu. Jeg vil dog stadig mene, at andre også burde have muligheden for at skimme denne bog.

6 Nr. 6. Lystige viser for børn, bd. 5, lånt d. 12/12/1977.

Så er vi igen tilbage til tiden, hvor Andreas var barn, men jeg tror nu ikke at du stadig synger for ham. Måske er den blevet væk – den erfaring har jeg fra mit mange års virke som bibliotekar – at lystige viser for børn tit forsvinder under barnesengen, og jeg har en teori om at, når forældre lægger børn i seng, og synger godnatsange, så er det den voksne der falder i søvn først, og dermed taber bogen. Så jeg vil foreslå at du kigger efter den i barnekammeret.

7 Nr. 7. Båndtropering, lånt d. 5/6/1986.

Helt ærligt så synes at dette er lidt pinligt. Finn. Vi ved jo godt at der er noget der hedder bibliotekspenge men de afhænger ikke af, om materialet er udlånt eller ej. Og jeg skulle mene at du som forfatter, burde have indtil flere eksemplarer stående i dit hjem. For det, at du har lånt vores eneste eksemplar, kan vel ikke betyde, at du ikke vil have, at studerende o. a. skal benytte den?

8 Nr. 8. Better Oboe Reeds, lånt d. 9/11/1999.

Da du i sin tid foreslog denne titel til biblioteket, var jeg noget overrasket, da jeg så vidt jeg vidste ikke var studerende der spillede obo, endsize lavede rør selv. Jeg erfarede senere at du er en habil obospiller, men det kniber åbenbart lidt mere med at lave rør. Kom du bare og få bogen fornyet, jeg ved at den ikke er reserveret, og nu får du jo masser af tid til dette fine håndværk.

9 Den sidste titel på hjemkaldelse er Musikkens Hus i Nordjylland, lånt d. 2/11/1978.

Ja, huset har jo åbenbart været længe undervejs. Da du i sin tid lånte den, tror jeg du har været fuld af optimisme, men om du i dag læser den som et eventyr, en science fiction, en historisk roman eller du har en helt anden bevæggrund, skal jeg lade være usagt. I hvert fald har jeg tænkt mig at donere denne titel til dig. Billederne fejler jo ikke noget.

Finn alt i alt blev dette jo en lang smøre. Jeg ved du går på pension, og man hører jo at pensionister har trange kår i dag. Derfor skal min gave til dig i

dag være, at vi slår en streg over de 50.755 kr. som du skylder biblioteket,
blot du lover at aflevere bøgerne.

En venlig opsang fra institutbibliotekar

Else Egeberg

50.755 kr